Irina Petraș

Teoria literaturii

Coperta IV: Irina Petraș,
fotografie de Marta Petreu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Petraş, Irina
Teoria literaturii / Irina Petraş – Cluj-Napoca:
Biblioteca Apostrof, 2002
288 p.; 12 x 22,3 cm.
Bibliogr.

ISBN 973-9279-52-X

81'374.2:82.09=135.1

3400 Cluj
str. Iaşilor, nr. 14
telefon/fax: 0264/432444

T.L. se virează la Uniunea Scriitorilor din România
cont 2511.1-171.1/ROL. B.C.R., filiala sector 1, Bucureşti

Volum apărut cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII ŞI CULTELOR

Irina Petraş

Teoria literaturii

Curente literare • Figuri de stil • Genuri
şi specii literare • Metrică şi prozodie
• Structura operei literare

Dicţionar–antologie



Cluj-Napoca

IRINA PETRAŞ (POANTĂ) – absolventă a Facultăţii de Litere din Cluj-Napoca (promoţia 1970). Doctoratul în litere (1980), cu o teză despre *Proza lui Camil Petrescu;* membră a Uniunii Scriitorilor din România şi membru fondator al Societăţii Culturale „Lucian Blaga“ din Cluj-Napoca.

Volume: *Proza lui Camil Petrescu,* Dacia, 1981; *Un veac de nemurire: Mihai Eminescu, Veronica Micle, Ion Creangă,* Dacia, 1989; ediţie îngrijită şi revizuită la Anatoli Rîbakov, *Copiii din Arbat,* Echinox, 1991; *Curente literare: mic dicţionar-antologie pentru elevi,* Demiurg, 1992; *Figuri de stil...* Demiurg, 1992; *Ion Creangă, povestitorul,* E.D.P., 1992; *Genuri şi specii literare...* Demiurg, 1993; *Camil Petrescu, schiţe pentru un portret,* Demiurg, 1994; *Literatură română contemporană. Secţiuni,* E.D.P., 1994; *Metrică şi prozodie...* Demiurg, 1995; *Ştiinţa morţii,* Dacia, 1995 (vol. II, Paralela 45, 2001); *Teoria literaturii. Dicţionar-antologie,* E.D.P., 1996; *Eminescu-album,* volum alcătuit de..., E.D.P., 1997; *Limba, stăpâna noastră. Încercare asupra feminităţii limbii române*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 1999; *Literatura română pentru gimnaziu şi pentru examenul de capacitate,* dicţionar-antologie, Casa Cărţii de Ştiinţă, 1999; *Panorama criticii literare româneşti. 1950-2000. Dicţionar ilustrat*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001; *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002;

Traduceri (*din engleză*): Henry James, *Povestiri cu fantome,* Echinox, 1991; Edgar Walace, *Secretul cercului purpuriu*, Colocvii, 1991; G.K. Chesterton, *Orthodoxy,* Paralela 45, 1999; Philip Roth, *Animal pe moarte*, Apostrof, 2001; (*din franceză*): Marcel Moreau, *Discurs contra piedicilor*, Libra, 1993, Marcel Moreau, *Farmecul şi groaza,* Libra, 1994; Virgil Tănase, *România mea,* E.D.P., 1996; *Poeţi din Québec,* E.D.P., 1997; Sylvain Rivière, *Locuri anume*, Libra, 1997; Marcel Moreau, *Arte viscerale,* Libra, 1997; Marcel Moreau, *Celebrarea femeii,* Libra, 1998; Jacques de Decker, *Roata cea mare,* Libra, 1998; Jean-Luc Outers, *Locul mortului,* Libra, 1998; Michel Haar, *Cîntul pămîntului, Heidegger şi temeiurile istoriei fiinţei*, Apostrof, 1998; Jean-Luc Outers, *Compania apelor*, Libra, 2002.

Notă

Dicționarul-antologie de teoria literaturii (ediție revizuită) este alcătuit din cinci secțiuni distincte: *Curente literare, Figuri de stil, Genuri și specii literare, Metrică și prozodie, Structura operei literare*, el urmărind să acopere toate noțiunile de teorie literară incluse în programa școlară.

Fiecare secțiune este structurată pe două subsecțiuni: prima reunește sub titlul *Repere* descrierea (prin extrase din cărți fundamentale) a câtorva dintre *termenii de bază*, pregătind o mai bună înțelegere a celor inserați alfabetic în subsecțiunea a doua, dicționarul propriu-zis. Definițiile succinte sunt urmate, în cele mai multe cazuri, de o dublă antologie: pe de o parte, ilustrarea concretă a noțiunii definite; pe de altă parte, nuanțarea cu ajutorul citatelor, extrase din lucrări teoretice și selectate, în principal, după criterii *didactice.*

Bibliografia indică atât sursele utilizate de autoare în alcătuirea volumului, cât și altele, care pot completa informarea cititorului dornic de aprofundări. Chiar dacă nu toate „titlurile“ vor fi direct operante în analiza operelor studiate în școală, sperăm ca diversitatea lor să înviorеze relația cititor/carte, să conducă la o fertilă *stare de veghe* față în față cu *Textul*, așadar cu *Lumea.*

Dicționarul-antologie este, nu în ultimul rând, o invitație la lectură.

I.P.

Curente literare

REPERE

CURENT LITERAR Nu există în realitate un fenomen artistic „pur“, avem de-a face doar cu „tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă“ (George Călinescu). **Curentul literar** este greu de definit, el desemnând o realitate (cea artistică) de o complexitate uriaşă, în continuă prefacere şi reaşezare, în primul rând recalcitrantă la etichetări şi delimitări stricte, definitive. O definiţie ca aceea propusă de *Dicţionarul de termeni literari* (1976): „Mişcare literară de o anumită amploare şi durată; convergenţă a unor principii generale de natură complexă (artistică, ideologică, filosofică), exprimate în literatură, care se pot subsuma unor viziuni comune într-o anumită perioadă istorică [...]; rezultantă generală a tendinţelor unei epoci“, îşi asigură o doză confortabilă de flexibilitate, dar şi de inevitabilă imprecizie. Oricum, periodizarea, chiar discutabilă şi controversată, este indispensabilă istoriei literare, iar încercarea de a organiza, de a rândui, de *a da nume,* specific omenească.

„[...] Curentul literar poate fi definit ca manifestare activă, determinată de condiţiile social-istorice, a scriitorilor trăind cu aproximaţie în aceeaşi epocă şi având un crez estetic comun concretizat în operele lor.

Formularea, într-o lucrare teoretică, a concepţiei estetice a scriitorilor aparţinând unui curent nu este indispensabilă pentru definirea acestuia. Dacă Boileau a precizat principiile clasicismului în *Arta poetică*, prefaţa lui Victor Hugo la drama Cromwell, apărută în 1827, se referă numai la reformele efectuate în ce priveşte teatrul, poezia, principala producţie a romanticilor, rămânând neteoretizată. Balzac nu şi-a expus ideile cu privire la realism în nici o lucrare doctrinară, *Le Réalisme* a lui Champfleury fiind publicată abia în 1857, câţiva ani după moartea autorului *Comediei umane*.

Programul literar, publicarea unui manifest nu constituie o condiţie suficientă pentru determinarea unei mişcări literare. Numeroase

reviste având un articol-program în fruntea primului număr au rămas fără ecou în epocă [...].Noţiunea de «mişcare literară» are o sferă identică cu aceea a conceptului de «curent literar», termenii fiind sinonimi. Expresia «şcoală literară» se referă la înrâuririle unor personalităţi asupra manifestărilor literare dintr-o epocă. *Direcţia nouă* a lui Titu Maiorescu poate fi considerată o astfel de şcoală, după cum Alexandru Vlahuţă în *Lui Eminescu* se recunoaşte ca discipol al *Luceafărului*.

Trebuie delimitate, de asemenea, ideile de «curent literar», «societate literară» şi «cenaclu literar». Ultimele două grupări nu se constituie pe baza unei concepţii estetice unitare a membrilor. [...]

Între curentele literare nu sunt posibile delimitări stabile. În aceeaşi epocă pot coexista mai multe mişcări, ele se pot întâlni chiar în opera aceluiaşi scriitor. Elementele se întrepătrund generând fenomene complexe nu întotdeauna uşor de determinat. [...]

O clasificare a tuturor scriitorilor pe mişcări literare este o lucrare dificilă şi nu întotdeauna posibilă. Adesea ne găsim în situaţia de a încadra un scriitor, rând după rând, în diferite curente literare, după cum ne referim la unele sau altele din aspectele operei sale. Este Creangă *clasic* sau *realist*? Delavrancea *realist* sau *romantic*? Etichetele lipite convenţional pe opera scriitorilor fac dovada ignorării complexităţii fenomenului literar şi contribuie la vulgarizarea noţiunilor de teorie şi istorie literară.

[...] Permanenţa unor structuri de-a lungul istoriei omenirii a contribuit la considerarea lor ca manifestări ale spiritului în afara oricărei determinări temporale. Astfel, raţionamentul, cultul excesiv al reformei artistice în cadrul celui mai desăvârşit bun simţ, exprimarea lapidară, sentenţioasă sunt etichetate în orice epocă istorică sub denumirea de clasicism, în timp ce sensibilitatea acută, imaginaţia în căutare adesea de lucruri necunoscute, uneori fantastice şi terifiante, violenţa pasiunilor, situarea personajelor la antipozii lumii morale (bun şi rău) sau estetice (frumos şi urât) etc. caracterizează spiritul romantic. Nu este mai puţin adevărat că aceste forme eterne ale psihologiei umane şi-au găsit concretizări distincte în anumite epoci istorice [...]".

(VIOREL ALECU, *Curente literare ...*, p. 8-11; 93)

„IV. [...] 2. Mult mai apropiată de adevăr este înţelegerea curentului literar ca o unitate de convingeri estetice, exprimată de obicei sub formă de manifeste. Dar şi aici sunt de făcut distincţii. Curentul literar nu se reduce numai la un simplu program estetic. Uneori acesta nici nu există ca text de bază. Sau, dacă există, legătura dintre litera sa şi creaţia efectivă nu este nici obligatorie, nici concomitentă, nici măcar riguroasă. În definitiv, ce raport se poate stabili între *Le Réalisme* de Champfleury (1857) şi creaţia lui Balzac? Mult mai legitimă este lectura *Comediei umane* în lumina introducerii pe care i-o dă autorul însuşi, sau a interpretărilor naturaliste ulterioare. [...] Trebuie făcută o deosebire şi între noţiunea de program (formulă, şcoală) estetic şi aceea de curent. Curentele sunt totdeauna mult mai numeroase decât programele estetice propriu-zise, fundamentale (clasicism, romantism,

baroc, realism), reluate periodic, în esenţă, sub diferite forme. De fapt, adevăratul mobil al manifestului literar nici nu este ideea estetică (nu o dată confuză), ci sentimentul şi voinţa de expresie a noutăţii [...]

3. În funcţie de aceste elemente, reduse la proporţii reale, esenţa noţiunii de curent literar se lasă, în cele din urmă, surprinsă. Ea presupune, mai presus de orice, orientarea unei mişcări, direcţia de înaintare şi dezvoltare a unor idei şi forme literare. Curentul literar implică în mod necesar o finalitate, un sens, ca principiu de unificare şi convergenţă, parcurgerea într-o ordine inevitabilă, impusă de însăşi logica intrinsecă a mişcării, a unor puncte şi etape succesive, până la deplina consumare a energiei iniţiale."

(ADRIAN MARINO, *Dicţionar de idei literare*, p. 483–504)

„Aşadar, curentul literar este un complex de însuşiri ideatice, de însuşiri ale lumii reprezentate şi de însuşiri ale speciei, compoziţiei şi limbajului. Particularitatea sa, irepetabilitatea, nu rezidă, de obicei, în diferitele elemente, pentru că acestea pot fi găsite şi în curentele literare mai timpurii şi în cele paralele, ci în intensitatea cantitativă a acestor însuşiri şi în structura întregului pe care îl formează [...] De aici se impune definiţia potrivit căreia curentul literar este un produs modelat structural sau, poate, – dacă ne permitem să propunem un astfel de termen – el are un caracter structuroidal [...] Curentul literar este o construcţie cu caracter tipologic. O asemenea expresie semnifică o anumită idealizare a faptelor literare empirice pe care le conţine un asemenea curent literar dat: nu există operă singulară care să exemplifice toate însuşirile unui curent literar şi numai însuşirile lui [...] Curentul literar este, totodată, o construcţie dinamică: componentele ei sunt, de regulă, evolutive, parţial–alternative ..."

(H. MARKIEWICZ, *Conceptele ştiinţei literaturii*, p. 219–220; trad. C. Geambaşu)

ABSTRACŢIONISM; ARTĂ ABSTRACTĂ (lat. *abstrahere* – „a scoate din", „a deturna", „a devia"). Denumire revendicată de o serie de tendinţe, grupări, creaţii din arta contemporană, din 1970 încoace. Reacţie polemică la *academism* şi *naturalism*, *arta abstractă* mizează pe îndepărtarea imaginii artistice (plastice, în primul rând) de la elementele vizibile, de la datele lumii obiectuale, concrete, şi înlocuirea lor cu un joc abstract (ivit dintr-un impuls liric, de sorginte romantică, la început, devenind tot mai construit, mai riguros „matematic", mai târziu) de pete de culoare, linii, volume, *semne* exprimând geometric, conceptual, esenţializat, raţiunea şi sensibilitatea umană. Memoria publică reţine, ca anecdotă semnificativă, o întâmplare povestită de Kandinsky în 1913: întorcându-se în atelierul său, după o şedinţă prelungită de pictură în *plain-air,* este fermecat de un tablou necunoscut – o îmbinare stranie de pete de culoare. Des-

coperă curând că e un vechi tablou figurativ pe care-l răsturnase din greşeală. Aşa i s-ar fi revelat puterea de sugestie şi forţa expresivă a culorilor şi liniilor pure, non-figurative. Intelectualizarea imaginii, încifrarea, recursul la abstract caracterizează şi manifestările *literare* ale artei abstracte (Vezi *ermetismul*), cu precizarea că preţuirea simbolurilor pure, grele de înţelesuri, deschise, îşi are rădăcinile în *romantism* şi este dominantă în *simbolism, expresionism, avangardism,* cu nuanţe speciale.

„Distincţia dintre conţinut şi formă, semnalată de esteticile secolului al XVII-lea, şi mai apoi autonomia crescândă a formei de-a lungul secolului al XIX-lea s-au numărat printre condiţiile care au făcut posibil abstracţionismul. Prin el, forma se eliberează în sfârşit de conţinut, ea devine propriul său conţinut sau, mai bine zis, bariera dintre formă şi conţinut dispare."

(ANTOINE COMPAGNON, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, p. 86, trad. Rodica Baconsky)

ACADEMISM (fr. *academisme*, din lat. *academicos* = „care aparţine şcolii academice"). În sensul comun al termenului, înseamnă imitarea lipsită de originalitate a modelelor estetice oficializate, la modă. Termenul este preluat din domeniul artelor plastice: din punctul de vedere al impresioniştilor, erau academiste tablourile care respectau la modul îngust tradiţia; apel la forme învechite de artă. *Academismul* numeşte, prin extensie, orice tendinţă artistică lipsită de vigoare şi expresivitate, conformistă, supusă rutinei, neîndrăznind înnoiri.

AVANGARDĂ; AVANGARDISM (fr. *avant-garde*, termen militar denumind detaşamentul care explorează terenul necunoscut pentru a pregăti înaintarea grosului trupei). În literatură, defineşte o direcţie complexă, manifestată mai ales în primele decenii ale secolului XX şi caracterizată prin spiritul de frondă, prin negarea violentă a formelor de artă consacrate, prin proclamarea ostentativă a noului. Termenul de *avangardă* se află în raport de sinonimie cu cel de *modernism,* în variantele extreme ale acestuia*: futurism, expresionism, dadaism, cubism, integralism, suprarealism* etc. Mişcările de avangardă ilustrează o stare de criză prin acte anarhice şi revolte spectaculoase. *Manifestele–program* sunt adesea mai interesante şi mai importante prin efectele lor decât operele propriu-zise. Acţiune de şoc, frenetică, anarhică, îndrăzneţ-novatoare, *avangarda* are funcţie regeneratoare şi deschizătoare de drum. În literatura română, se poate vorbi despre un *avangardism* activ mai ales între anii 1923 şi 1932 prin inter-

mediul unor reviste precum: „*Contimporanul*“, „*Punct*“, „*Integral*“, „*unu*“, „*Urmuz*“, „*Alge*“. Precursor al *avangardismului* poate fi socotit Urmuz care, prin pozele sale insolite, unice, anunță absurdul suprarealist.

„Experimentală prin însăşi condiţia ei, avangarda caută mereu şi pretutindeni noul, dar în forme mult distanţate de posibilităţile existente la un moment dat, care par, şi sunt pentru acel moment, excesive. «Grosul trupei» – spune Eugen Ionescu – o ajunge, încetul cu încetul, din urmă, ca s-o depăşească apoi. Trebuie precizat însă că acel «gros al trupei», tradiţia ce-şi urmează drumul evolutiv, nu repetă niciodată experienţa avangardei, n-o preia niciodată integral, ci învaţă numai de la ea, înlăturând excesele şi coagulând sugestiile în opere durabile. Şi ceea ce învaţă periodic de la avangardă e o nouă libertate: se află că actul destructiv poate fi săvârşit, şi această conştiinţă e o sursă de noi forţe creatoare. Avangarda e astfel o fază de experienţe, de necesară efervescenţă, o inevitabilă tulburare a unui univers ameninţat cu stagnarea. Ei îi sunt străine, în general, cristalizările, structurile definite. Acţiunea avangardistă ar putea fi comparată cu un proces de reacţie chimică. Ea e analogă fazei de distrugere a celor două elemente ce se combină, timpului de efervescenţă în care vechile structuri sunt negate şi se pregătesc altele noi: dar se pregătesc numai, se caută. Când etapa nedecisă s-a terminat, când rezultatul cristalin, clar, poate fi catalogat ca atare, nu mai există decât posibilitatea altei distrugeri, a altei reacţii.

Sfârşitul avangardei e similar. Ea trăieşte şi se complace în provizorat: când operele se constituie ca structuri închegate, se observă că de fapt tradiţia a crescut fără grave întreruperi, furtunile avangardiste trec în umbră, încorporate unei evoluţii. Se vorbeşte, de aceea, despre scriitori de avangardă, dar mai ales despre faze şi opere de avangardă în activitatea unui scriitor cuminţit apoi, prin aderenţa la o formulă pozitivă“.

(ION POP, *Avangardismul poetic românesc*, p. 13-14)

BAROC (fr. *baroque*, portugheză *barroco* = „perlă neregulată, neşlefuită“). Dominantă istorică a Europei occidentale între 1580 şi 1750, stilul *baroc* s-a născut prin opoziţie la Renaşterea clasică şi a fost popularizat de iezuiţii Contrareformei. În secolele XVI-XVII, cuvântul *baroc* are sensul de „extravagant, bizar, absurd“, de o pedanterie „grotescă“ şi o „ciudăţenie şocantă“. În 1740, este folosit pentru a descrie arhitectura de decadenţă a Renaşterii târzii caracterizată prin planuri grandioase, ornamentaţii greoi-exuberante, triumf al liniei curbe. Până către finele secolului XIX îşi păstrează înţelesul de „absurd“ şi „grotesc“. Iacob Burckhardt îl reabilitează utilizându-l ca termen cu semnificaţie stilistică (1855). Ca şi categorie estetică eternă, *barocul* denumeşte sfârşitul perioadelor

clasice, echilibrate, şi se manifestă prin fantezie dezlănţuită, exaltare, respingere a regulilor, cultivare a hiperbolei şi antitezei, gust pentru fantastic, fervoare, pitoresc, gust al pateticului şi al decorativului. Sunt îndeobşte consideraţi ca aparţinând stilului baroc scriitori precum Shakespeare (parţial), Michelangelo (în *sonete*), Cervantes, Lope de Vega, Tasso, Góngora (Vezi *gongorism*), iar la noi, Ion Budai-Deleanu.

„Multă vreme au fost consideraţi iregulari sau întârziaţi toţi scriitorii care, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, au rămas străini de elaborarea idealului clasic. Există tendinţa de a-i trata cu oarecare dispreţ şi de a socoti că sunt lipsiţi de gust. Dar critica secolului XX a remarcat câteva trăsături ale unei estetici comune la aceşti independenţi, în ciuda diversităţii lor. S-a extins atunci asupra literaturii noţiunea de baroc, rezervată până aici arhitecturii şi artelor plastice. Acest gust baroc, complex şi multiform, nu e, de altminteri, uşor de definit decât prin opoziţie la gustul clasic. Barocul se caracterizează printr-o exuberanţă a imaginaţiei şi a stilului formând un contrast frapant cu raţiunea şi ordinea strictă, clasică. Coloanei răsucite („torse") a arhitecturii baroce îi corespund în poezie înlănţuiri de imagini derutante la prima vedere fiindcă urmează linia dreaptă a logicii. Barocul e efervescenţa lirismului liber, a imaginilor strălucitoare, uneori căutate, triumful contrastului între o gândire subtilă şi notaţii violent realiste".

(A. LAGARDE; L. MICHARD, *XVIII^e siècle*, p.12;
trad. Irina Petraş)

„Obstacolul esenţial continuă să fie până azi, în toate mediile intelectuale, marea tenacitate *a înţelesului negativ al cuvântului.* Sensul popular, tradiţional, aproape invincibil, rămâne mereu acesta: «neregulat», deci imperfect, «bizar», deci urât, «extravagant», deci fals, ridicol, strident, identificat cu „prostul-gust", exagerarea, emfaza, dezordinea, lipsa simţului estetic. Nu este greu de observat că apariţia şi răspândirea acestor prejudecăţi se datoresc în primul rând rezistenţelor gustului şi esteticii clasice, mai precis clasicizante, al căror rigorism începe să compromită tot mai grav conceptul de baroc încă din secolul al XVII-lea, când se constituie dualitatea: clasic = perfect / baroc = imperfect. De o parte rigoare, severitate, armonie, echilibru, *bienséance*; de cealaltă, afectare, exces, extravaganţă, lipsă de măsură şi simţ al convenienţelor.[...] În orice caz, teza negativă tradiţională, conform căreia barocul reprezintă doar o alterare şi o degenerare a Renaşterii, un fenomen de iregularitate, trebuie cu desăvârşire părăsită. Există o «ordine» barocă [...] Când ordinea, măsura şi norma nu mai corespund aspiraţiilor spiritului, în plină efervescenţă şi dilatare interioară, atunci barocul apare ca o necesitate existenţială, ca o soluţie a unor insatisfacţii morale inevitabile. Din care cauză se poate admite că «rebeliunea», şi în tot cazul perturbarea stabilităţii existenţei, constituie un impuls «baroc» permanent şi universal.

1. O primă concluzie ar fi că barocul exprimă sentimentul universal al contradicţiilor vieţii, polaritatea, conflictul tendinţelor antagonice, creator de contraste, opoziţii şi oscilaţii continui [...] Barocul împinge la paroxism dinamismul impulsiv, tendinţa structurală spre contrast şi dezagregare. De unde senzaţia predominantă de «ruptură», «spargere» «erupţie», sugerarea permanentă a posibilităţii răsturnărilor violente, loviturilor de teatru, schimbărilor de registru, stil, *volte face* [...]

2. Opera barocă sugerează *mobilitatea,* fluiditatea, mişcarea, «Omul – afirmă sculptorul baroc Bernini – nu este niciodată mai asemănător cu sine decât atunci când se mişcă.» [...]

3. Dualismul afectează în mod hotărâtor întreaga *percepţie* a existenţei, *oscilantă,* amestec de realitate şi irealitate, esenţă şi aparenţă, ... adevăr şi iluzie, alternanţe profund baroce [...]

4. *Dezagregarea lăuntrică,* producătoare de antiteze în serie, scindează întreaga viziune barocă a lumii, exprimată printr-o serie de opoziţii tipice, însoţite de conştiinţa lor manifestă [...]

5. Acelaşi *antagonism* reapare şi pe plan psihologic, mişcat de forţe în perpetuă tensiune (raţiune şi pasiune, spirit şi simţuri, trup şi suflet), cu note dominante dedublarea şi interiorizarea, aspecte «moderne». Personajele baroce capabile de autoreflectare, de introspecţie, ilustrează duplicitatea, disocierea morală. Ele ştiu că poartă o «mască», ele sunt conştiente de propria lor iluzionare. Acest eu dedublat, scindat, antinomic, interiorizat ar constitui, după unul dintre cei mai buni cunoscători, pe texte, ai literaturii baroce (Alexandru Ciorănescu), «cea mai importantă inovaţie a artei baroce». Ea ilustrează ultima fază a dicotomiei baroce [...]

6. Trăirea intensă a decepţiei atrage după sine *pesimismul* şi, în orice caz, scepticismul, sentimentul accentuat al îndoielii. În ciuda fastului său, barocul relevă o mentalitate aproape tristă, apăsată de incertitudini, neliniştită. Optimismului Renaşterii îi succede conştiinţa predestinării, fatalităţii, arbitrarului voinţei divine... [...]“

(ADRIAN MARINO, *Dicţionar ...,* p. 225-233)

„Există un paradox baroc: în chiar principiul său, Barocul hrăneşte un germene de ostilitate faţă de opera terminată; duşman al oricărei forme stabilite, este aţâţat de demonul său de a se depăşi mereu şi de a-şi destrăma forma în momentul în care o zămisleşte, pentru a se îndrepta spre o altă formă. Orice formă necesită fermitate şi decizie, iar Barocul se defineşte prin mişcare şi instabilitate; în consecinţă, se pare că se află în faţa acestei dileme: sau să se nege ca baroc pentru a se desăvârşi într-o operă, sau să reziste operei pentru a-şi rămâne credincios sieşi [...] Minunea este că există opere «baroce» şi încă opere admirabile [...] Opera barocă este în acelaşi timp operă şi creaţia acestei opere [...]“

(JEAN ROUSSET, *Literatura barocului ...,* p. 236-237;
trad. C. Teacă)

CANON (în greacă, *kanon* = „regulă, normă, etalon; canon bisericesc; a face, a produce, a rîndui şi a costa“; în slavă = „lege sau regulă bisericească“; în franceză = „regulile de stabilit proporţiile

ideale ale trupului uman în sculptura antică, tip ideal şi canon muzical“; Vezi şi verbul *a canoniza* = „a-declara-sfânt- pe-cineva-după-moarte“)

„La început, canonul consta în alegerea cărţilor pentru instituţiile de învăţământ şi, în ciuda politicii actuale a multiculturalismului, adevărata sa întrebare rămâne: Ce ar trebui să citească cel care încă mai doreşte să o facă, în acest moment al istoriei? [...]Cei care pot crea opere canonice îşi consideră întotdeauna scrierile ca forme de exprimare mai largi decât orice program social, oricât de exemplar. Problema litigioasă e dată de îngrădirile pe care opera le-ar suferi şi marea literatură se afirmă întotdeauna ca suficientă sieşi faţă de cele mai valoroase cauze: feminism, încurajarea culturii afro-americane şi alte mişcări corecte din punct de vedere politic ale momentului. Un poem valoros, prin definiţie, nu se lasă conţinut de nimic altceva, nici chiar de Dumnezeul lui Dante sau Milton.“

(HAROLD BLOOM, *Canonul occidental*,
p. 16; 27, trad. Diana Stanciu)

CERCUL LITERAR DE LA SIBIU Grupare literară sibiană, oficializată prin apariţia *Manifestului Cercului Literar* (în „*Viaţa*“, 13 mai 1943) sub forma unei scrisori adresate lui Eugen Lovinescu. Semnatarii (Ion Negoiţescu, Victor Iancu, E. Todoran, Cornel Regman, Ovidiu Drimba, Ion Oana, Radu Stanca, Romeo Dăscălescu, Ştefan Aug. Doinaş) îşi afirmă poziţia tranşant antitradiţionalistă şi adeziunea la direcţia modernităţii, inaugurată de Titu Maiorescu şi consacrată de Eugen Lovinescu, pledând pentru disocierea valorilor, libertatea de creaţie, spiritul critic, preeminenţa esteticului.

CLASICISM (fr. *classicisme*, din lat. *classicus* = „din prima clasă“, „de prim rang“, „în care te poţi încrede, demn de urmat“. Cu acest din urmă sens e folosit, în secolul II e.n., de Aulus Gelius care, în *Nopţile antice,* vorbeşte de un *classicus auctor*). Termenul e folosit cu sens literar din secolul al XVII-lea (Fr. Schlegel), iar, la noi, la începutul secolului al XIX-lea pentru a denumi doctrina literară a autorilor vechi, „clasici“, în opoziţie cu tendinţele romantice.

Antichitatea greco-latină, modelul absolut al *Renaşterii,* este numită adesea, în bloc, *clasică.* Însă, literatura antichităţii, deşi preţuitoare de armonie şi echilibru, nu urma la modul programatic preceptele artistotelice din *Poetica* (tradusă în latină în 1498), cum aveau s-o facă autorii clasici din secolul al XVII-lea. O altă accepţiune este aceea de autor consacrat, care se studiază în şcoală, autor exemplar.

Dar *clasicismul* se identifică, în sensul cel mai curent, cu secolul XVII francez, perioada domniei lui Ludovic XIV. El este ilustrat de scriitori precum Molière, La Fontaine, Racine, Boileau, Bossuet, La Bruyère care, dincolo de originalitatea lor indiscutabilă, au câteva trăsături comune: admirația pentru antici (nu practicată haotic ca la poeții *Pleiadei*), rigoarea compozițională (respectarea celor trei celebre *reguli ale unităților:* de timp – acțiunea unei piese să nu depășească spațiul a douăzeci și patru de ore; de acțiune – episoadele să fie strâns legate între ele: de loc – totul să se desfășoare într-un același cadru scenic, reguli formulate de Aristotel, „maestrul rațiunii"), căutarea naturalului și a verosimilului, gustul dreptei măsuri, finețea analizei morale și psihologice („Adaugă plăcutului pretutindeni solidul și utilul", cerea Boileau în *Arta poetică*), puritatea și claritatea stilului (care urmărește, la modul conștient, și inteligibilitatea). De menționat că nenumăratele *arte poetice* ale secolului al XVII-lea au fost încălcate adesea în chiar sânul literaturii clasice, începutul secolului al XVIII-lea marcând deja o deplasare a accentului de pe rațiune și respectarea regulilor pe emoție, plăcere, sentiment, pregătind preromantismul și chiar romantismul. Dimensiunea morală a clasicismului se continuă în „literatura luminilor" (Vezi *Iluminismul*). Perioada clasică franceză a fost pregătită de generațiile anterioare (Malherbe, Descartes, Corneille, Pascal). În sens tipologic, de altminteri, se poate vorbi de un *clasicism etern* (tot așa cum există un romantism etern) însemnând opțiunea pentru echilibru, expresie directă, transparență stilistică, ideal moral. În pictură, clasicismul francez e reprezentat de nume ca Georges de la Tour, Claude Lorrain, Nicolas Poussin. La noi nu se poate identifica o perioadă clasică anume. Elemente clasice există, însă, la Miron Costin, D. Cantemir, Antim Ivireanul, atât datorate lecturilor clasice, cât și clasicismului folcloric românesc. Perioada pașoptistă, apoi, este caracterizată prin coexistența elementelor clasiciste cu cele preromantice și romantice. Speciile literare cultivate cu precădere de scriitorii clasici sunt tragedia, portretul moral, dialogul, aforismul, satira.

„1. Clasicismul definește ansamblul culturii și literaturii greco-latine, prin extensiune *antice.* Este o concepție bine consolidată, îndreptățită prin faptul că mai toate caracterele spiritului, esteticii și structurii de tip clasic își găsesc realizarea și formularea exemplară (integrală sau parțială) în operele sau teoriile autorilor acestor literaturi. În felul acesta, ideea de *clasicism* și *antichitatea* tind să devină sinonime, în orice caz strâns asociate.

2. Prin localizare și succesiune de localizări cronologice, clasicismul definește aspectul și durata propriu-zis *istorică* a clasicismului..., repre-

zentat prin cel puţin trei mari secole şi perioade istorice, al căror caracter ilustrează memorabil spiritul clasic în totalitatea aspectelor sale: secolul lui Pericle, la Atena; secolul lui August, la Roma; secolul lui Ludovic al XIV-lea, în Franţa. Voltaire [...] include şi un al patrulea: al Renaşterii florentine sub impulsul familiei Medici. Dar, în mod curent, *clasicismele* – aşa-zicând «clasice» – sunt acceptate a fi în număr de trei: grec, latin şi francez, respectiv ale secolelor al V-lea î.e.n., I-ul î.e.n. şi al XVII-lea al erei noastre, mai precis între 1660–1700 [...]

3. Aceste aspecte se dovedesc, în cele din urmă, înguste şi restrictive deoarece eticheta «clasicismului» poate fi pe deplin aplicabilă oricăror perioade artistice şi literare ajunse la plenitudine. Când materializarea unei epoci este rezultatul deplinei realizări a virtualităților sale – perioada de «vârf», echivalentă, în genere, cu înflorirea spiritului și structurilor clasice –, stadiul clasicismului este atins [...] Orice literatură care atinge nivelul cel mai înalt de expresie şi perfecţiune a caracterelor specifice, prin afirmarea forţei sale artistice maxime, poate fi recunoscută în mod legitim drept clasică. Clasicismul ar corespunde, prin urmare, apogeului oricărei literaturi, perioadelor sale de glorie.“

(ADRIAN MARINO, *Dicționar...* p. 322-324)

„În formarea esteticii clasice, René Bray distinge trei perioade importante:

I. Perioada Renaşterii franceze şi a activităţii *Pleiadei,* corespunzând, în linii mari, celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea. Ideea dominantă pe plan estetic în această epocă este aceea a *imitaţiei anticilor* şi ea se desprinde cu limpezime din cel mai de seamă manifest literar al vremii: *Apărarea și ilustrarea limbii franceze* (1549) a lui Joachim Du Bellay [...]

II. Perioada care se întinde aproximativ între 1600 şi 1660 înlocuieşte primatul imitaţiei prin *primatul regulilor.* Imitaţia modelelor antice rămâne un deziderat estetic fundamental, ea trebuie însă *raţionalizată* şi, ca atare, *regularizată* [...]

III. În cea de-a treia perioadă – al cărei debut, în jurul lui 1660, ar fi marcat de apariţia *Satirelor* lui Boileau (1636–1711) şi care s-ar prelungi şi în secolul al XVIII-lea – primatul regulilor se găseşte înlocuit de acela al *gustului* clasic [...]

Se poate susţine că *esența clasicismului* se află concentrată în postulatul raţionalităţii actului artistic [...] Acelaşi raţionalism va prezida şi la elaborarea regulilor, căci «producerea plăcerii se obţine prin verosimilitate» (Chapelain [...] Dacă Renaşterea dădea prioritate *geniului,* clasicismul dă o netă prioritate *meșteșugului* în creaţie. [...]

Care sunt deci faimoasele reguli clasice?

1. *Verosimilitatea.* Regula verosimilităţii – cea mai importantă, poate – îşi are originea în distincţia pe care o făcea Aristotel între *poezie* şi *istorie*, prima înfăţişând fapte ce *s-ar putea întâmpla,* cea de-a doua, fapte ce *s-au întâmplat; prima* înfăţişând deci mai degrabă universalul, pe câtă vreme cea de-a doua, particularul. [...]

II. *Les bienséances* [...] regula bunei-cuviinţe, căci *bienséance* denotă conformitatea faţă de obiceiurile (lingvistice, intelectuale, morale etc.) proprii unei societăţi sau unui grup social [...]

III. *Miraculosul.* Regula miraculosului („le merveilleux“) se aplică doar în genurile eroice, tragedia şi epopeea [...] În clasicism, în deplină conformitate cu exigenţele atotputernicei Raţiuni, se face simţit un proces de raţionalizare a mitologicului, evidenţiat în frecvenţa cu care e folosită tehnica *personificării* şi a *alegoriei* [...]

IV. *Unităţile* [...] Faimoasele trei unităţi teatrale, care fuseseră definite încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea (de acţiune, de loc şi de timp), îşi capătă formularea cea mai lapidară în *Arta poetică* a lui Boileau: «Dar noi ce ne supunem la legea raţiunii, / Vrem arta să îndrepte şi mersul acţiunii; / Un loc, o zi anume şi-un singur fapt deplin / Vor ţine pân-la urmă tot teatrul arhiplin.»“

(MARIAN POPA, prefaţă la *Clasicismul...*, p. 17-20)

„Potrivit tuturor definiţiilor, clasicismul opune imaginaţiei raţiunea. Se păzeşte de fantezie, preferându-i luciditatea prudentă. Refuză să bage în seamă prefacerile, consacrând numai ce i se pare a fi stabil în eternitate. Evită particularul, interesându-se cu exclusivitate de general, ceea ce îl face ca, îndeosebi, să afirme existenţa unui om neschimbător în natura lui, pe care îl aşează în centrul preocupărilor sale. Dispreţuieşte concretul, întrucât acesta nu se înscrie în ordinea izvorâtă din reguli definitive şi, mai ales, simple; căci clasicismul nu suferă diversitatea, heterogenul, ca să nu mai vorbim de vag, difuz, obscur, nuanţă, cărora le opune cu autoritate un model precis, ferm, net desenat, evident şi clar. Deoarece schimbări nu admite decât pe linie ierarhică, clasicismul vrea perfecţiune. O perfecţiune calmă, sigură de sine, care va fi eliminat – cu bun gust, cu bun simţ, cu măsură – orice exces. [...]

(Dar) literatura clasică, atât de strict supravegheată de reguli, n-a fost lipsită de o anumită libertate, fiecare scriitor interpretând şi, deci, deformând în felul său schema clasică [...] Un clasicism conform cu imaginea noastră despre el n-a existat niciodată [...] El n-a fost expresia exclusivă a doctrinei sale, [...] a doctrinei în liniile ei principale, aşa cum s-a transmis posterităţii. O expresie fidelă a doctrinei ar fi fost într-adevăr în afara literaturii, ceea ce se şi poate verifica la clasicizanţii de mai târziu, cărora nu ştiinţa de a respecta regulile le-a lipsit pentru a fi şi ei mari...“

(L. CIOCÂRLIE, *Realism* ..., p 6-13)

„Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e şi clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic, e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic şi nu e vorba de vreun amestec material de teme, influenţe, tradiţii, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurităţi structurale.

Clasicism – Romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai în analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, «normal» (slujind drept normă altora), deci «canonic».

Individul romantic este utopia unui om complet «anormal» (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu. [...]

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e «sănătos», cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase.

Romanticul, se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citām suferinţele «clasice» ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decât aceşti bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi şi autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci când se întâmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plângăreţ.

Trupeşte, eroul clasic e «mai mare», fără expresie clară, adâncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în acelaşi timp un semizeu ori un rege cu ascendenţă divină (Achille), încât iluzia de „mai mare“ este canonică, inerentă formulei dignităţii umane, caracteristică clasicismului (Vezi Grecia clasică, Renaşterea).

Eroul romantic e cocoşat, orb, şchiop etc. sau în fine niciodată «normal» frumos, ci de o frumuseţe stranie, de o delicateţă maladivă. El este adesea pitic ori uriaş [...] Făcând o corelaţie cu arhitectura, piticului îi corespunde romantic coloana romantică, iar uriaşului, coloana gigantică egipţio–asiro–babiloneană.

Sub raportul vârstei clasicul are o unică vârstă incertă, de tânăr perfect dezvoltat (vârsta lui Achille). Romanticul e foarte tânăr (13–14 ani femeia) sau foarte bătrân.

Trei sunt profesiile clasicului: rege, păstor, vânător, sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstoreşte şi vânează (războiul e implicat).

Sunt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferinţa în romantism pentru profesiile următoare: proletar, călugăr, student, militar, puşcăriaş, marinar, nobil, doctor, savant, femeie uşoară, bufon, călugăr, vrăjitoare etc. [...]

Revenind cu nuanţe, clasicul e un om ca toţi oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un monstru în toate: monstru de frumuseţe sau de urâţenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. [...]

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilităţii printr-o mulţumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are «fiori» (când V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou «fior»). Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolenţa pastorală, «siesta» la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coşmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască, a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de España arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun simț și este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, incomprehensibil. [...]

Clasicul e social, sociabil, caută «comerțul», conversația («dialogul» e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau fracționar, rebel în fruntea mișcărilor populare (Împărat și proletar) [...]

Clasicului îi lipsește preocuparea de existență. Lucrul se explică prin convenția vârstei de aur și a stării regale. Caracteristic romantismului este «calvarul» luptei pentru viață. [...]

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viața clasicului este inteligibilă, geometrică; a romanticului este «fără sens», sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viața clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tânăr (prin sinucidere ori boală), viața înfățișându-i-se de la început ca o absurditate, ori trăiește etern [...] spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mântuie. Căci clasicul privește universalul, romanticul accidentalul. [...]

Clasicul, arătând interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caractereologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toți sunt niște istorici, în vreme ce clasicii sunt moraliști [...]

În termenii astronomiei am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică aste amiaza, ora romantică e 12 noaptea [...]

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenționale, meridionale; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure) sau regim torid. [...]

Sub aspect temporal, clasicul trăiește într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva anului trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine *ne varietur* a vieții. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipsește sentimentul naturii [...]. În clasicism te izbește arhitectonicul, decorul unic. În romantism, varietatea faunei și florei. În romantism natura copleșește pe om și geologia e mai «naturală» decât în realitate. [...]

Clasicul suferă de incuriozitate [...]; romanticul de neliniște, vagabondaj și explorație.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Și ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar, clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Palern, ori mănâncă mere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete , fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieții [...]

Clasicul aplică «reguli», e «preceptistic». Romanticul e independent, revoluţionar.

Clasicul notează categoriile existenţei (anotimpuri, industrie alimentară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Fireşte, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic şi plin de «idei» [...]

Clasicul, prin fondul didactic, este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e «simbolist». (Simbolismul însuşi ca şcoală e o varietate de romantism) [...]

Clasicul promovează coerentul liniştitor. Romanticul, incoerentul, himericul, terificul, oniricul. [...]

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate: romanţă, legendă, dramă. [...]

Şi am putea continua.

Dar, încă o dată, aceste tipuri sunt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistenţă de forme clasice. Renaşterea e neoclasică, cu mari tulburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc."

(G.CĂLINESCU, *Clasicism, romantism, baroc,* în *Principii de estetică ...,* p. 347-355)

„Clasic este omul pe care jocul tuturor forţelor realului îl determină, fără să-l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăieşte în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi a individualităţii sale puternice şi mândre. Din dezvoltarea celor două aspecte ale structurii sale morale au apărut, în clasicism, două modele omeneşti a căror forţă etică regulatoare a îndrumat multă vreme silinţa morală a omenirii. Înţeleptul şi eroul sunt tipurile omeneşti în care se dezvoltă exemplar tendinţele integrante ale clasicismului.

Înţeleptul este fiinţa în care a luminat mai puternic conştiinţa dependenţei cosmice şi care a ştiut să extragă de aci motive pentru buna călăuzire a vieţii sale individuale. Pietatea, dreptatea, cumpătarea domină sufletul său. Eroul este fiinţa în care s-a dezvoltat mai puternic conştiinţa individualităţii, rezistentă faţă de toate puterile care o ameninţă cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntând zdrobirea fizică. Virtutea eroului completează astfel pietatea şi măsura înţeleptului în icoana clasică a omului".

(TUDOR VIANU, *Idealul clasic ...,* p. 8-9)

CONCETISM (ital. *concetto* = concept; „preţios, afectat"). Aspect particular al *barocului* apărut în literatura italiană a secolului XVI, apoi în cea franceză, spaniolă, engleză. Se caracterizează prin exprimare căutată, prin asociaţii subtile, capricioase,

prețioase între termeni, prin prețuirea excesivă a formei ingenioase, surprinzătoare. Este un stil artificios, prețios, manierist, ironizat, în formele sale deviate, exagerate, de Shakespeare, în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, sau de Molière în *Prețioasele ridicole.*

CONSTRUCTIVISM (fr. *constructivisme*). Doctrină estetică formulată în 1920 care opune sculpturii tradiționale, masive, o sculptură a vidului, conturat de îmbinări de linii și planuri. Se urmărește punerea de acord a artei cu patosul construcțiilor industriale printr-o schematizare accentuată, prin mecanizarea limbajului artistic; realizări memorabile în arhitectură, francezul Le Corbusier fiind reprezentantul de marcă al curentului. La noi a fost asimilat tendințelor avangardiste și promovat de reviste precum *Contimporanul* (Ion Vinea) sau *Punct* (care se subintitula „revistă de artă constructivistă internațională“), fără a se putea vorbi de un *curent literar* propriu-zis. „Pictopoeziile“ constructiviste sunt mai degrabă subsumabile *futurismului* și *suprarealismului.* Între 1924 și 1930 ființează, la Moscova, *Centrul literar al constructiviștilor,* literatura sovietică fiind singura care poate raporta realizări constructiviste *notabile.*

CUBISM (fr. *cubisme,* de la cub). Școală artistică modernă apărută între 1906 și 1908 potrivit principiilor căreia diversele aspecte, fețe ale unuia și aceluiași obiect pot fi reprezentate simultan sub formă de figuri geometrice. Cézanne (în *Lettres à Emile Bernard*) susține primul că tot ce există în natură poate fi reprezentat prin cilindri, sfere etc. Măștile artei negre au fost considerate reprezentative în acest sens. Picasso, pictând în 1997 *Domnișoarele din Avignon*, îmbină influența lui Cézanne cu aceea a sculptorilor africani. Braque expune în 1908 un peisaj alcătuit, parcă, din cuburi îmbinate. De aici numele de cubism. Pictorii și sculptorii care au lucrat în manieră cubistă (Delaunay, Léger, Picabia și Hans Arp, Brâncuși) cred de cuviință să reproducă tot ce știu despre subiect, sub toate înfățișările sale deodată. (Jean Paul-Sartre avea să spună în *L'Imaginaire* că „numai cubul imaginat are șase fețe“)

DADAISM (fr. *dadaisme*). Curent de avangardă care-și ia numele de la DADA, denumire adoptată în 1916 de un grup de artiști și scriitori (aflați în refugiu în Elveția), revoltați de absurditatea epocii lor și hotărâți să pună sub semnul întrebării toate modurile de expresie tradiționale. Mișcare programatic scandaloasă,

ostentativă, nihilistă, mizând pe hazard şi respingând orice structurare conştientă a actului artistic. Numele este ales de românul Tristan Tzara care va fi şi primul demisionar din mişcare (în 1922). Au fost dadaişti pentru a deveni apoi suprarealişti sculptorul Hans Arp, pictorul Max Ernst, W. Mehring, A. Breton, L. Aragon, P. Eluard. Revista „unu“ condusă de Saşa Pană stă sub semnul stării de spirit dadaiste.

„În legătură cu originea numelui Dada, Hans Arp, în 1921, povesteşte într-una din revistele mişcării: «Declar că Tristan Tzara a găsit cuvântul Dada în ziua de 8 februarie 1916 la orele şase seara. Eram prezent împreună cu cei doisprezece fii ai mei când Tzara a pronunţat pentru întâia oară acest cuvânt care a trezit în noi un legitim entuziasm. Aceasta se întâmpla la Cafeneaua Térasse din Zürich, în timp ce duceam o brioşă la nara stângă. Sunt convins că acest cuvânt nu are nici o importanţă şi că numai imbecilii şi profesorii spanioli se pot interesa de date. Ceea ce ne interesează pe noi este spiritul dadaist şi noi eram cu toţii dadaişti înainte de a exista Dada». Tzara, la rândul lui, adaugă: «Cuvântul Dada l-am găsit din întâmplare în dicționarul Larousse» [...] Dar Tzara a dat şi alte explicaţii: «...Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfinte: DADA. Cubul şi mama din nu ştiu ce provincioară din Italia capătă numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmaţie în ruseşte şi în româneşte: DADA...». Totuşi, Tzara atrage imediat atenţia, cu claritate, că acest cuvânt, DADA, este numai un simbol de revoltă şi negaţie.“

(MARIO DE MICHELI, *Avangarda...*,
p. 141-142; trad. Ilie Constantin)

„Cum se poate face ordine în haosul de infinite şi informe variaţiuni care este omul? Principiul «iubeşte pe aproapele tău» este o ipocrizie. «Cunoaşte-te pe tine însuţi» este o utopie mai acceptabilă deoarece cuprinde şi ticăloşia. Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranţa unei umanităţi purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alţii în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare îşi făureşte arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile [...] Aşa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei care sunt cu noi îşi păstrează libertatea. Noi nu recunoaştem nici o teorie [...] abolirea memoriei: Dada; abolirea arheologiei: Dada; abolirea profeţiilor: Dada; abolirea viitorului: Dada; credinţă fără discuţii în orice zeu produs imediat al spontaneităţii: Dada; salt elegant şi fără prejudicii de la o armonie la o altă sferă; traiectorie a unui cuvânt lansat ca un disc, ţipăt sonor, respect al tuturor individualităţilor în nebunia momentană a oricărui sentiment al lor, serios sau timorat, timid sau arzător, viguros, hotărât, entuziast, spolierea propriei biserici

de orice accesoriu inutil şi greu; să scuipi ca o cascadă luminoasă gândul necuviincios sau amoros, sau, complăcându-te, să-l răsfeţi cu maximă intensitate, ceea ce se echivalează într-o pură colcăială de insecte pentru un nobil sânge, aurit de trupurile arhanghelilor şi de sufletul tău. Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerenţe: VIAŢA."

(TRISTAN TZARA, *Manifestul Dada 1918,* în Mario de Micheli, *Avangarda* ..., p. 264–272, trad. Ilie Constantin)

DECADENTISM (fr. *décadent* după lat. *decadentia* = „decădere, situare în pragul declinului, al ruinei"). Se referă la rafinamentul extrem al scrierilor dintr-o literatură aflată în faza de maturizare crepusculară. Când, în 1868, Théophile Gautier scria prefaţa la *Florile răului,* volumul lui Baudelaire, nota şi trăsăturile caracteristice stilului decadent: „stil ingenios, complicat, savant, plin de nuanţe şi căutări, împingând mereu mai departe limitele limbajului, luând culori din toate paletele, note tuturor claviaturilor, străduindu-se să redea gândul în ceea ce are mai inefabil şi forma în conturele ei cele mai vagi şi lunecătoare, ascultând, pentru a le traduce, confidenţele subtile ale nevrozei, mărturiile pasiunii îmbătrânite care se depravează şi halucinaţiile bizare ale ideii fixe bătând în nebunie. Acest stil de decadenţă este ultimul cuvânt al Verbului..." Către 1880 sunt numiţi decadenţi, şi cu o nuanţă peiorativă, artiştii şi scriitorii care pregăteau calea *simbolismului.* Versul lui Verlaine: *„Je suis l´Empire à la fin de la décadence"* („Sunt Imperiul la sfârşitul decăderii") este emblematic. Între anii 1886 şi 1889 apare şi revista *Le Décadent.* Sunt consideraţi precursori ai decandentismului Baudelaire, Rimbaud şi Verlaine, iar reprezentanţi, J. Laforgue, T. Corbière, M. Rollinat, Huysmans. La noi, simboliştii şi, mai ales, G. Bacovia.

ECHINOX Grupare literară clujeană constituită în jurul revistei studenţeşti „*Echinox*", apărută în decembrie 1968. Membrii fondatori: Marian Papahagi, Eugen Uricaru, Petru Poantă, Adrian Popescu, Horia Bădescu, Marcel Constantin Runcanu, Olimpia Radu, Dinu Flămând, Ion Pop, Ion Vartic, Peter Motzan, Franz Hodjak, Rostas Zoltan, Florin Creangă, Mircea Baciu, Ion Maxim Danciu, Vincenţiu Iluţiu, Virág Dénes, Gaal György etc. Un anume *spirit echinoxist* se perpetuează la promoţii succesive de studenţi până astăzi.

ERMETISM (fr. *hermétisme,* de la Hermes Trismegistul, zeu grec venerat de alchimişti ca patron al ştiinţelor oculte şi al

magiei). Ermetismul nu este un curent sau o şcoală literară, nu are program sau manifest. Este o tendinţă generală în arta modernă de încifrare a mesajului artistic, de alambicare voită a expresiei şi de aparentă obscuritate. Deşi în perioada interbelică ermetismul este reprezentat de nume precum G. Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Paul Valléry (Mallarmé fiind un precursor recunoscut), iar, la noi, Ion Barbu, putându-se vorbi, aşadar, de un curent, de o mişcare, „procentul de ireductibil şi muzical“ n-a fost niciodată străin poeziei, fiind vorba despre o dimensiune eternă a actului poetic. „Orice adevărată poezie este hermetică“. (G. Călinescu)

„Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraţionalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă şi raţionalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaştere cu putinţă, noi putând avea sentimentul de descoperire a universului şi pe alte căi, prin revelaţie de pildă, prin intuiţie, prin *iniţiere*. [...]

Deci ermetismul este o poezie de cunoaştere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În faţa unei propoziţii discursive interesul piere numaidecât după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul şi-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu înceţoşat. [...]

Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism şi, cum vom vedea mai târziu, despre poezia în genere: că departe de a fi lipsiţi de intelectualitate, poeţii par a spune ceva. Tocmai această aparenţă că au de spus ceva, fără nici un interes de conţinut, este miezul oricărui lirism. Să luăm ca pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, şi vom vedea că fiecare frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuşi nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Ţipetele viorii, vibraţia gravă a violoncelului sunt sforţări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gândirea sa. Sentimentul despărţit de orice intelectualitate nu există decât ca o abstracţiune a minţii noastre. [...]

Ermeticii observă şi ei, dar în baza concepţiei omului ca simbol în mic al universului [...]

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică? Pentru că ea e închisă vulgului şi cere o iniţiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experienţa personală, ci o lungă tradiţie, şi cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinităţii. Nu atât metoda de comunicare justifică denumirea de ermetism, cât natura adevărurilor. Cu cât pătrunzi macrocosmosul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocaţie ermetică, o lungă disciplină. A cunoaşte universul însemna pentru antici nu pasivitate, ci participare la viaţa universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel şi despre poezia cu adevărat ermetică: spre a o înţelege, trebuie să trăieşti în ordinea de realităţi spirituale pe care le exprimă. [...] Ermetismul e o metodă de gândire prin simboluri, dar

trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noţiune prin care se înţelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înţelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi iniţiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sunt mereu conjugate [...] Ori de câte ori un poet vorbeşte cu aceleaşi cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amândouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepţiei, dar fiind clar pentru iniţiaţii cu conştiinţa totală, putem vorbi de ermetism. [...]

Ermetismul presupune o conştiinţă totală a universului şi cea mai bună metodă de a ne iniţia este nu de a clarifica discursiv fiece propoziţie, ci de a găsi nivelul de la care porneşte poetul, modul vital al gândirii lui".

(G. CĂLINESCU, *Principii de estetică*, p. 46-52)

ESTETISM (fr. *esthétisme*). Tendinţă artistică şi literară care promovează primatul valorii estetice; specifică mai multor curente literare din secolele XIX–XX, cumulând elemente romantice, parnasiene, decandentiste. Căutarea exclusivă a frumosului, cultivarea unei atitudini rafinat estetice în artă, dar şi în viaţă sunt principii proclamate de mişcarea artistică engleză declanşată pe la 1879 de W. Pater, de cenaclul estetist al lui D'Annunzio, de pictorul şi poetul prerafaelit Dante Gabriel Rossetti, ori de Oscar Wilde, care teoretizează un estetism amoral. Supraomul lui Nietzsche, definit pur estetic, aparţine aceleiaşi tendinţe. Termenul de estetism se aplică şi unor opere ale secolului nostru, de pildă *poeziei pure*, cultivate de Mallarmé, Paul Valéry; la noi, Ion Barbu. M. Dragomirescu, în *Ştiinţa literaturii*, acordă prioritate absolută criteriului estetic în aprecierea literaturii.

EUFUISM (de la *Euphues*, eroul romanului lui John Lyly apărut în 1850). Variantă engleză a *manierismului european*. Limbaj manierat („elocvenţă deosebită şi compoziţie frumoasă de cuvinte şi propoziţii potrivite în tropi galanţi, în vorbire curgătoare", cum e caracterizat într-o lucrare din epocă) foarte la modă la curtea Angliei în timpul domniei Elisabetei I, dar şi în literatura aceleiaşi perioade. Rafinamentul expresiei, ornamentaţia bogată au contribuit la progresul literaturii engleze sub aspect formal, dar, prin excesele antrenate, au condus la accente manieriste ironizate de Shakespeare, bunăoară.

EXISTENŢIALISM (fr. *existentialisme*). Doctrină filosofică având drept obiect *existenţa omului* luată în realitatea sa concretă şi la nivelul individului angajat în societate, existenţialismul se

opune sistemelor raționaliste în general. El este o reacție a filosofiei omului contra filosofiilor rațiunii și ideilor. Omul nu e nicidecum o „ființă“ dată ca atare și dotată cu rațiune, ci neant. Faptul însuși de a exista e golit de orice semnificație, e „absurd“. Pe scurt, omul există înainte de *a fi*, sau, după celebra formulă a lui Sartre: „Existența precede esența“. Ca urmare, de omul însuși depinde acordarea unui sens propriei vieți și devenirea sa ca ființă rațională. Omul nu este decât ceea ce face el însuși din sine. A fi înseamnă a te alege printr-un angajament liber. Iar libertatea este absolută, adică omul este condamnat să fie liber. De aici angoasa metafizică prin care omul simte deopotrivă *neantul* din care a venit și presimte incertitudinea alegerii care-l va conduce spre *ființă*. Termenul *existențialism* a fost creat de Heidegger în 1927 în *Ființă și Timp* și reluat de Jaspers în *Filosofia existenței* (1938).

Ca școală propriu-zisă, existențialismul își leagă numele de cel al filosofului danez Sören Kierkegaard. Lucrările acestuia au drept obiect conceptul individualității, paradoxul, anxietatea, disperarea, neliniștea în fața necunoscutului, toate privite dintr-un unghi de vedere teologic, moral, psihologic. Intuițiile acestuia sunt preluate și duse mai departe de fenomenologia lui Husserl, filosof raționalist pe linia Descartes, Kant. *Școala existențialistă* abordează existența umană în concretețea ei revelabilă prin intermediul experienței nemijlocite, descrisă analitic. Existențialismul ateu e reprezentat de Martin Heidegger și Jean Paul Sartre, existențialismul creștin de Miguel de Unamuno și Karl Jaspers. Dintre scriitorii atrași de „rațiunea vitală“ în detrimentul rațiunii logice, de fervoarea vitalistă, de adevărul particular al experienței umane îi amintim pe Unamuno, Ortega Y. Gasset, André Gide, A. Camus, d´Annunzio, A. Malraux, H. Montherland; dintre români: Mircea Eliade, Emil Cioran, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, M. Blecher. Sub influența literaturii lui Gide, romancierii români cred în cunoașterea prin intermediul unor intense, directe *trăiri* de către artistul însuși; de aici denumirea de „trăiriști“.

Existențialismul devine un veritabil curent literar după 1940, principalele teme de meditație fiind alienarea omului într-o societate absurdă, imposibilitatea cunoașterii și comunicării, condamnarea la singurătate într-o lume de „străini“, sentimentul neantului și nevoia angajării de acte prin care omul să devină răspunzător de propria existență.

„Filosofia lui Jean-Paul Sartre se referă la un sistem de gândire numit existențialism. Potrivit acestui sistem, existența nu se deduce,

nu se demonstrează: ea este pur şi simplu, apare şi se impune conştiinţei ca un dat ireductibil, prealabil oricărei experienţe. Existenţialismul este la originile sale o filosofie creştină care recurge la Dumnezeu ca principiu şi ca justificare. Dar existenţialismului creştin, ilustrat în timpurile moderne de filosofia danezului Kierkegaard, apoi în secolul XX de Jaspers şi Gabriel Marcel, i se opune un existenţialism ateu, reprezentat mai ales de filosoful german Heidegger. Sartre este un existenţialist ateu: după el, omul, pentru a-şi justifica propria existenţă şi a da un sens vieţii sale, nu poate conta decât pe sine însuşi. *Existenţialismul este un umanism*, aşa se intitulează eseul în care îşi expune doctrina sub forma cea mai accesibilă; acesta e postulatul fundamental al gândirii sale [...] Orice conştiinţă umană există pentru sine, dar găseşte în faţa ei o realitate obiectivă, închisă în sine, opacă, impenetrabilă. Problema este, pentru fiecare, de a-şi trăi propria experienţă şi de a construi recurgând la forţele proprii. Trebuie să ne considerăm abandonaţi, adică lăsaţi în seama noastră. Această abordare atrage după sine disperarea, sentimentul de a nu putea aştepta nici un sprijin nici de la cer, nici de la o doctrină gata făcută, şi angoasa, care este conştiinţa «totalei şi profundei noastre responsabilităţi».“

(P.-G. CASTEX, P. SURER, G. BECHER, *Histoire ...*, p. 896;
trad. Irina Petraş)

„*Greaţa* lui Sartre (1905–1980) apare în 1938 şi marchează o dată importantă în istoria existenţialismului. Această doctrină filosofică, al cărei iniţiator a fost filosoful danez Sören Kierkegaard (1813-1855) şi care a fost preluată şi continuată de filosofii germani Karl Jaspers (1883–1969) şi Martin Heidegger (1889–1976), capătă o dată cu Sartre un aspect particular. Din teorie abstractă, ea devine experienţă concretă. De aceea, existenţialismul se exprimă la Sartre nu doar în operele sale autentic filosofice, ci şi, mai ales, în romanele şi piesele sale de teatru.

Prin tradiţie, gândirea filosofică s-a îndreptat spre abstract (idei matematice, ideea frumosului). Din contră, existenţialismul se interesează de situaţiile concrete (cele ale omului în viaţa sa cotidiană) şi de experienţele afective imediate (singurătatea, disperarea omului aruncat în lume, angoasa, greaţa). Începând cu anii ’20, existenţialismul, fenomen european, tinde să înlocuiască reflecţia filosofică de tip cartezian, intelectual, cu o dinamică mai potrivită cu realitatea [...] Ceea ce primează este faptul de a exista, de a se simţi prezent pe acest pământ şi în această lume. Cât despre firea noastră, realitatea noastră profundă, ele rezultă din acţiunea noastră: sunt aruncat în lume, mă construiesc şi mă făuresc în acelaşi timp. La urma urmei, natura mea este fructul totalei mele libertăţi. De aceea, crede Jean-Paul Sartre, existenţa precede esenţa (eu mă creez traversând diferite situaţii, mă fac laş sau curajos, harnic ori leneş etc.).

Noţiunile de destin şi determinism sunt respinse: nu există decât existenţi pe cale de a se făuri ei înşişi. Cum e posibil, în orice moment, ca un lucru să se întâmple ori nu, din alegere se naşte libertatea. Fiecare

e artizanul propriei existenţe. Dar un asemenea proces comportă şi riscuri. Se accentuează fragilitatea omului, care percepe noul exerciţiu al libertăţii sale cu disperarea celor care îşi decid singuri soarta. Poate rezulta de aici sentimentul singurătăţii ori al incomunicabilităţii cu ceilalţi, existentul e un străin pentru semenii săi, gata să se prăbuşească în angoasa neantului. Solidaritatea e atunci în stare să intre în acţiune şi să transforme existenţialismul într-un veritabil umanism."

(JEAN-CLAUDE BERTON, *Histoire de la littérature...*, p. 103; trad. Irina Petraş)

EXPRESIONISM (fr. *expressionisme*, germ. *Expressionismus*). Formă de manifestare a *modernismului* în arta şi literatura germană, mai ales, între 1911 şi 1925, apărută în legătură cu tensiunea spirituală provocată de criza anilor din preajma şi din timpul primului război mondial. Intensitatea *expresiei* este deviza acestei mişcări. În pictură, precursorii sunt Munch (cu celebrul său *Ţipăt*), Ensor şi Van Gogh. Simplitatea desenului, tonurile insolite în sprijinul intensităţii expresive, tuşa îngroşată, violentă, dar mai ales concepţia general pesimistă asupra condiţiei umane apropie pictori precum Kokoschka, Permeke, Riviera, Segall, Rouault, Dubuffet, Pollock (acesta din urmă aparţinând expresionismului abstract). În literatură, mişcarea expresionistă se grupează în jurul unor reviste ca *Der Sturm* (Furtuna), *Die Aktion* (Acţiunea). Poeţii expresionişti de prim rang Gottfried Benn, George Trakl, Franz Werfel, George Heym practică o poezie eruptivă, dinamică, ivită dintr-un impas metafizic, din senzaţia de «pierdere» în haos, de iminentă catastrofă universală. Versurile lor disperate şi pline de revoltă sunt ţipete de alarmă. În teatru, e de reţinut numele lui Bertolt Brecht pe linia unor Strindberg şi Wedekind. La noi, Lucian Blaga este cel mai însemnat reprezentant al *expresionismului*. Elemente expresioniste sunt identificabile şi la Adrian Maniu, V. Voiculescu, Aron Cotruş, Ion Vinea.

„Esteticianul şi istoricul de artă Wilhelm Worringer a fost cel care, în 1911, într-un articol publicat în *Der Sturm* (*Furtuna*), a folosit pentru întâia oară în Germania termenul de *expresionism,* care cu câţiva ani înainte fusese introdus de pictorul J. A. Hervé în Franţa, pentru a cuprinde într-o formulă arta lui Cézanne, Van Gogh şi Matisse. Dacă, în Franţa, denumirea nu s-a răspândit, în Germania ea a avut o soartă mult mai fericită. Aplicată întâi în domeniul artelor plastice, a fost preluată în scurt timp de manifestele mişcărilor literare de avangardă din preajma izbucnirii primului război mondial. Amintind întrucâtva vechiul *Sturm-und-Drang („Furtună şi avânt")*, expresionismul e în primul rând o izbucnire de dinamism, o descătuşare afectivă, patos împins la extaz, la ţipăt (*schrei* – „ţipăt", e un cuvânt tipic al manifestelor expresioniste) [...]

Deşi manifestând un anumit dispreţ pentru tradiţie şi locuri comune, asociat cu pasiunea pentru experimentul înnoitor, expresionismul îşi are strămoşii săi între care cei mai apropiaţi sunt Baudelaire, Rimbaud, Poe, Whitman, Dostoievski şi Strindberg. Profilul expresionist se poate schiţa raportându-l la mişcările literare anterioare, căci, după cum a observat Lucian Blaga (în *Feţele unui veac*), cu toate că s-a constituit prin opoziţie cu naturalismul şi impresionismul, expresionismul are numeroase contingente cu aceste curente. [...] Dacă naturalismul implică o atitudine protestatară, antiburgheză, expresionismul radicalizează această atitudine. El procedează la violente înfierări ale alienării sociale, descompune cu *patimă* mecanismele administrative, psihologice, participând intens, printr-un etos al milei faţă de suferinţa umană. Dar, în acelaşi timp, remarcăm în opere expresioniste o alunecare de pe planul realităţii observabile într-o sferă tenebroasă a unui fantastic sumbru, a oribilului ori a grotescului. Interesul naturalist pentru patologic se accentuează aici, devenind atracţie a morbidului, complacere în dezagregare. [...] Tot astfel, o legătură pe plan estetic a expresionismului cu impresionismul , cu simbolismul francez, cu felurite tendinţe neoromantice e uşor de pus în lumină. Şi aici sunt însă delimitări de făcut. Faţă de relativismul axiologic impresionist, expresionismul prezintă o certă apetenţă pentru absolut ... o reverie la valori superpersonale. Atât subiectivismul relativist din impresionism, cât şi obiectivismul ştiinţific-estetic naturalist sunt, aşadar, depăşite în expresionism, printr-o promovare a trăirilor cât mai subiective pe de o parte, şi pe de altă parte printr-un obiectivism valoric absolutist."

(N. BALOTĂ, *Arte poetice ...,* p. 353-354)

„Expresionism: a învesti lucrurile cu sufletul fierbinte al propriei pasiuni până la înduplecarea lor, la topirea lor, constrângându-le să-şi trădeze secretul. Subiectivismul /artistului / e întotdeauna condiţionat de realitatea care-i stă în faţă. El o investighează şi o răscoleşte, dar nu se desparte de ea niciodată. Trăieşte în sânul ei cu suferinţa lui personală. Între el şi natură există un raport de simpatie în sensul etimologic al termenului: acela de a *pătimi împreună;* [...]

Marea majoritate a artiştilor contemporani, cu deosebire cei mai puternici, au simţit şi simt ca proprii temele expresionismului. Într-adevăr, aceste teme sunt departe de a fi epuizate. Ele vor continua să facă parte din problematica artei de azi atâta vreme cât va continua alienarea omului. Evadarea şi protestul sunt doi termeni fundamentali ai acestei problematici, termeni ale căror soluţii expresioniste diferite ne oferă ieşiri diferite [...] Mişcarea expresionistă, în întregul ei, nu a fost o mişcare *formalistă,* ci de *conţinut ...* "

(MARIO DE MICHELI, *Avangarda ...,* p. 121-122; 138-139;
trad. Ilie Constantin)

„Amploarea, cu care lirica română modernă a cultivat «extaticul», «cosmicul», «originarul», se datoreşte într-o mare măsură expresionismului. Tot sub influenţa lui, grotescul a căpătat a răspândire apreciabilă

în proza noastră poetică. Mai mult, estetica expresionismului a furnizat premisele unei sinteze originale pe care, prin Arghezi, Blaga şi alţi autori, literatura română o va realiza între modernism şi tradiţionalism. [...] Dintre toate curentele literare noi, ivite după epuizarea simbolismului, în special expresionismul aducea o satisfacere a nevoii de specificitate, prin interesul acut pe care l-a arătat tradiţiilor locale, miturilor, credinţelor străvechi, reacţiilor omeneşti primare, naturii, Urphänomenelor".

(OV. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română* ..., p. 229)

FUTURISM (fr. *futurism*, ital. *futurismo* din *futuro* = „viitor"). Mişcare literară şi artistică de *avangardă* născută în Italia (în vogă mai ales între 1909 şi 1920 în jurul poetului Marinetti). Se ridică împotriva tradiţiei, a academismului, a moralei şi preconizează căutarea senzaţiei dinamice, demolarea trecutului şi prezentului în numele unui viitor bazat pe adevărurile civilizaţiei maşinii.

„Futurismul, apărut înainte de război în Italia din iniţiativa lui F.T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negaţia nu ajunge la nihilism şi, în ce priveşte structura poeziei, futurismul rămâne pe poziţia veche a organizaţiunii conştiente. E drept că-n programul lui intră şi intuiţia şi inconştienţa creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai târziu de suprarealişti. Înlăturându-se noţiunea de hazard ne depărtăm şi de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticeşte inferior dadaismului, adică mai puţin deschizător de probleme. Negaţia lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conţinutului şi al formei. [...]

Futurismul n-a dat nimic de seamă în câmpul poeziei, dar a învăţat pe poeţi să se exprime mai liber. Cuvântul de ordine este *parole in libertà*. De altfel, în legătură şi cu simbolismul, profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămâne de suprafaţă [...] Observând numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză."

(G. CĂLINESCU, *Principii de estetică,* p. 22–25)

„După părerea mea futurismul nu-i decât o imitaţie italiană a celor două şcoli de pictură franceză care s-au succedat în ultimii ani: fovii şi cubiştii [...]

Futuriştii împrumută realităţii viziunii elementele cu care ei vor să picteze realitatea concepţiei, drept care, pentru a figura un obiect, ei îl reprezintă sub diferitele lui aspecte, aşa cum se observă uneori la imaginile populare, şi, în timp ce cubiştii grupează diferitele idei pe care le au despre un obiect, cu scopul de a provoca o singură emoţie, futuriştii, care nu se gândesc să ţină seama de durată, ar dori să provoace tot atâtea emoţii câte idei îşi fac despre un singur obiect.

Cubiştii pictează obiectele nu aşa cum le văd, ci aşa cum şi le reprezintă, arta lor fiind extrem de lucidă şi de pură. Futuriştii, care dispersează pe suprafaţa unei pânze diferitele aspecte ale unui obiect şi năvala de sentimente pe care le provoacă aceste aspecte, ajung uşor la confuzie.

În arta cubiştilor domneşte o disciplină riguroasă. În pofida explicaţiilor şi a manifestelor, legea artei futuriste este arbitrarul."

(G. APOLLINAIRE, *De la Ingres* ..., p. 91-92, trad. Elis Buşneag)

GENERAŢIA BEAT (din engl. *Beat generation*). Grupare de poeţi americani, constituită la San Francisco, în deceniul al şaselea al secolului nostru. Cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai beatnicilor sunt Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Terlinghetti. Denumirea e controversată chiar în rândul membrilor grupului: *beat* = „bătut, învins", sens care aminteşte de *generaţia pierdută* pe care o reneagă; *beat* = „tempo", deci relaţie cu jazzul; *beat* de la „beatitudine", aşadar posibilă trimitere la filosofia budistă „zen". Oricum, beatnicul dispreţuieşte tot ce e de modă veche, tot ce înseamnă normă şi constrângere. El doreşte să trăiască „liber ca indianul, ca bizonul". Nu se teme de sărăcie, mizerie, alcool, stupefiante, excese de orice fel, gata oricând la „dereglarea tuturor simţurilor." De aceea s-au numit *beatnici,* contribuind la popularitatea acestora, tot soiul de oameni fără căpătâi ai străzii americane. Situaţie de care beatnicii profită. Poetul *beat* se adresează mulţimii, de aici oralitatea versurilor. E o poezie care se rosteşte cu voce tare, se strigă (Ginsberg scrie un poem intitulat *Howl,* „Urlet"). E. Pound, Cummings, Blake, Walt Whitman sunt consideraţi precursori. Fără a avea un program estetic bine definit, o ideologie clară, *Generaţia Beat* are totuşi o unitate de stil şi o înclinare vădită spre „dezmăţ" (Serge Fauchereau: „Se pot recunoaşte defectele poeziei *beat,* însă importanţa ei istorică a fost foarte mare. Urletul *beat* a fost salutar, căci a scos poeţii din toropeală: frazele grosolane, făcute la repezeală, au răspândit o fericită dezordine în frumoasa poezie a anilor cincizeci.")

GENERAŢIA PIERDUTĂ (în engleză, *The lost Generation*). Formula denumeşte gruparea spirituală a intelectualilor americani uniţi prin experienţa comună a primului război mondial şi prin dezabuzarea şi decepţia care i-au urmat. Gertrude Stein a folosit pentru prima dată formula adresându-i-se lui Hemingway. Acesta a reluat-o ca motto la romanul său *Fiesta* şi i-a conferit, astfel, statut literar. Scriitorii aparţinând acestei generaţii – Hemingway, Scott Fitzgerald, John Dos Passos, e. e. cummings, Hart Crane – au transformat sentimentele de decepţie şi

dezrădăcinare, de absență gravă a certitudinilor și idealurilor, în creații de mare valoare artistică inaugurând noi modalități de expresie și contribuind la ieșirea din izolare a literaturii americane.

GÂNDIRISM (de la revista *Gândirea*). Mișcare de idei, filosofică și cultural-artistică (în primul rând, dar și politică, evoluând spre dreapta) constituită în jurul revistei *Gândirea* apărută la Cluj, între 1921 și 1924, și București, 1924-1944. Principalul doctrinar al mișcării a fost Nichifor Crainic, care din 1926 preia conducerea revistei. Programul generos al publicației, mai ales în prima perioadă – acela de promovare a valorilor literar-artistice naționale – atrage colaboratori de rangul întâi: Adrian Maniu, Gib I. Mihăescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, Ion Pillat, Tudor Vianu, Al. Philippide, Aron Cotruș, Vasile Voiculescu. Accentul pe literatura de inspirație națională nu exclude, la început, contactul cu celelalte culturi și nici nu împiedică frecventarea unor formule artistice dintre cele mai diverse (expresionism, romantism, simbolism, modernism etc.) Punând preț pe autohtonismul tradiționalist spiritualizat („mitul etnic“, „mitul folcloric“), pe ortodoxism, înțeles ca determinantă fundamentală a psihologiei și spiritualității noastre („bizantinismul“), și pe primitivismul rural, *gândirismul* a contribuit, pe de-o parte, la relevarea unor elemente de substrat, la încurajarea preocupărilor folclorice și etnografice, dar, pe de altă parte, s-a dovedit predispus la alunecări naționaliste de dreapta.

„Cum noi ne aflăm geografic în Orient, și cum, prin religiunea ortodoxă, deținem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit. Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini, – soarta noastră se cuprinde în aceste date geo-antropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europenizat înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principală a unei culturi românești, negația unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort. [...]

Literatura semănătoristă a înfățișat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina ce-o influența era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului e unilaterală întrucât s-a manifestat numai în ordine literară. Noi voim să-i dăm amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc [...] Semănătorul a avut viziunea

magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești. [...] Peste pământul pe care am învățat să-l iubim din Semănătorul, noi vedem arcuindu-se coviltirul de aur al bisericii ortodoxe."

(NICHIFOR CRAINIC, *Sensul tradiției* („Gândirea", 1827), în *Presa literară ...*, vol. II, p. 351-352)

„Un climat al *Gândirii* ... a existat, și anume unul propice, pe de o parte, creației orientate spre universul spiritual autohton – creație de o structură modernă, totuși –, pe de alta, gândirii speculative antiraționaliste, preocupărilor spiritualist metafizice, interesului pentru spiritualitatea arhaică, adânc impregnată de religiozitate, precum și pentru experiențele mistice și religioase în general. [...] Preocupați de a da creației lor un pronunțat caracter național, acești scriitori se străduiesc să-l obțină prin captarea nu a pitorescului – ținut la mare cinste în semănătorism – și, în genere, a ceea ce se găsește la suprafață, ci a substanței spirituale românești, depozitată mai ales în mitologia populară, fecundată de duhul pământului. Un asemenea program era în concordanță cu orientări contemporane de amploare continentală, cu cele impulsionate de expresionismul german în special [...]

În cadru național, gândirismul doctrinar reprezintă, în expresie plenară, unul dintre principalele curente ideologice de dreapta. Atribute nucleare: autohtonismul și ortodoxismul [...]

Scrutându-i mai de aproape conținutul, observăm că acesta nu e un tot omogen, ci un vălmășag de idei diferite, contradictorii [...] Militând pentru autohtonizarea tuturor ramurilor culturii și a tuturor instituțiilor, *Gândirea* a preluat tacit o tendință ce se înscrie în tradiția marilor inițiative ideologice care, de la *Dacia literară* la *Semănătorul* și *Viața românească* punctaseră, ritmic, întregul curs al evoluției culturii românești moderne."

(D. MICU, *Gândirea ...*, p. 989-996)

GONGORISM (după numele poetului spaniol Luis de Góngora y Argote: 1561-1627). Stil literar aparținând *barocului* spaniol, formă a *manierismului*. Îi sunt specifice apelul la un limbaj rafinat, afectat, prețios, abundența de metafore, frecventarea aluziei mitologice și clasice, sintaxa încărcată, grandilocvența. Pândit de incoerență și ermetizare excesivă, *gongorismul* a atins, prin epigonii săi, prolixitatea și delirul verbal. Neogongorismul secolului XX îi numără printre reprezentanții săi pe Frederico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Miquel Hernandez.

GOTIC; ROMAN GOTIC (fr. *gothique*, lat. *gothicus* = „relativ la goți, medievali"). În perioada Renașterii, termenul avea un sens peiorativ desemnând arta medievală a secolelor XII–XIII, „barbară, excesivă, lipsită de armonie, haotică, irațională". *Romanul gotic*, cunoscut și sub numele de *roman negru*, *roman de groază*,

a apărut în Anglia în a doua jumătate a secolului XVIII ca o reacţie la pragmatismul burghez, ca o încercare de a elibera imaginaţia. Având ca punct de plecare interesul pentru medievalism – „cadru“ ideal pentru întâmplări pline de neprevăzut, bântuite de fantome, palpitând de mister şi înfiorate de groază – romanele scrise de Horace Walpole (1717-1797), Ann Radcliffe (1764-1823), Matthew Gregory Lewis (1775-1818), Charles Robert Maturin (1782-1824) reprezintă, în fond, preromantismul în proză. Acţiunea lor se petrece de preferinţă în castele străvechi, printre ruine sumbre, printre morminte, sub lumina spectrală a lunii. Accentul pe mister, pe inexplicabil este o reacţie antiraţionalistă, o dovadă de insatisfacţie şi preaplin de nuanţă romantică.

ILUMINISM (ital. *illuminismo* = „epoca luminilor“). Mişcare ideologică şi cultural-literară din secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea care a cuprins întreaga Europă şi a pătruns şi în Statele Unite, Mexic etc. Cu rădăcini în Renaştere, *iluminismul* se defineşte prin cultul raţiunii, al ştiinţei, al umanismului, prin antifeudalism şi antidogmatism, prin propovăduirea unei noi ordini sociale şi spirituale care să elibereze omul de superstiţii şi fanatism religios. Ideea de bază este aceea a necesităţii „luminării“ poporului. Toleranţă, cultură, muncă, încredere în raţiune sunt tot atâtea căi propuse spre propăşirea tuturor sub semnul egalităţii naturale a oamenilor şi al capacităţii raţiunii de a asigura înţelegerea şi stăpânirea universului. „Secolul luminilor“ francez îi numără printre reprezentanţi pe Voltaire, Montesquieu, Rousseau (cu al său *Contract social*), Fénelon, Diderot, d'Alembert, Marmontel, Florian. *Aufklärung*-ul german, pe Kant, Lessing, Herder, Schiller, Goethe; în Italia, Metastasio, în Rusia, Lermontov.

Iluminismul românesc (reprezentat în primul rând de *Şcoala Ardeleană*) are de la început un puternic caracter naţional, patriotic. Scopuri politice imediate cer argumentarea continuităţii poporului român pe teritoriul Transilvaniei şi a caracterului romantic al limbii române. Inocenţiu Micu, Samuil Micu, Ioan Molnar-Piuariu, Gheorghe Şincai, Petru Maior, Gheorghe Lazăr, Ion Budai-Deleanu, Gh. Bariţiu, Simion Bărnuţiu, Samuil Vulcan, Iosif Vulcan, Al. Papiu-Ilarian sunt cărturari transilvăneni pentru care luminarea poporului, trezirea interesului pentru istoria naţională puteau constitui o cale de afirmare şi impunere a românilor în rândul popoarelor Imperiului austriac, cu drepturi egale. În Ţara Românească, „epoca luminilor“ e reprezentată de Dinicu şi Iancu Golescu, Iancu Văcărescu, I. Heliade Rădu-

lescu, Petrache Poenaru, iar în Moldova, de Gheorghe Asachi, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Alecsandri, Aron Pumnul. Ideile iluministe își păstrează, la noi, forța și interesul până după 1870.

„În fixarea datelor între care se dezvoltă literatura «Luminilor» în România – și, în general, în fixarea marilor diviziuni ale literaturii române moderne –, va trebui să țînem seama mai presus de orice de această întrepătrundere de concepții și de curente. Una dintre trăsăturile caracteristice ale literaturii «Luminilor» este nota ei militantă. Această trăsătură domină literatura română până la data la care ea vine în contact cu romantismul occidental, în cursul celui de-al treilea deceniu al secolului al XVIII-lea. În linii mari, fenomenul ce ne preocupă se desfășoară între anii 1779–1829. În 1779 apare de sub teascurile tipografiei prima carte în care pătrunde ceva din crezul renașterii române din Transilvania, *Cartea de rugăciuni* a lui Samuil Micu, iar în 1829 încep să fie publicate primele traduceri românești dintr-un scriitor romantic, *Meditațiile* lui Lamartine în traducerea lui Heliade Rădulescu. Știm cât este de arbitrară o determinare cronologică strânsă atunci când este vorba de manifestări ale spiritului. Peste baricadele cronologice fenomenul încătușat în felul acesta își aruncă valurile sale [...]

Preocupările filosofice ale «Luminilor» erau determinate de împrejurările în care mișcarea a luat naștere. După definiția recentă a lui Guido de Ruggiero, prin «lumini» se înțelege un curent filosofic care are ca semn rațiunea umană, înțeleasă în funcțiunea ei esențială de a lumina mințile întunecate de ignoranță sau de prejudecăți și de a da astfel o viziune a lumii în care totul să se înlănțuiască în chip rațional, care să înlăture misterul, miracolul, credința oarbă. Faptul acesta nu trebuie înțeles însă în sensul că ne aflăm în prezența unei mișcări filosofice unitare; dimpotrivă, privită în izvoarele sale, ea se caracterizează printr-o mare varietate de direcții, care contrastează viu între ele: materialism, empirism, raționalism în sensul strâns al cuvântului, idealism, senzualism. Există însă un anumit spirit al «Luminilor» care circulă prin toate aceste curente și le unește. Aceasta înseamnă că rațiunea, de la care «Luminile» iau nume și conținut, are și un înțeles mai cuprinzător, în spiritul căruia ea este concepută ca instrumentul unic de cercetare, chiar dacă în mod aparent este destinată să se eclipseze în rezultatele obținute prin mijlocirea sa. În acest sens toate curentele concentrate sub eticheta generală a «Luminilor» sunt străbătute de raționalism. Iar pentru Kant, definiția acestei mișcări se concentra în comandamentele de: «Sapere aude!» «Habe Mut dich deines, eigenen Verstandes zu bedrinen!» – «Îndrăznește să știi!», «Îndrăznește să te slujești de propria rațiune!»“

(D. POPOVICI, *La littérature ...*, p. 20 și 41)

„Înainte de toate, încrederea în rațiunea umană (este) cea care constituie, prin excelență, lumina acestui secol (XVIII). Rațiunea este «lumina naturală» opusă unei «lumini supranaturale» a Revelației de ordin religios. Încrederea în luminile rațiunii implică o voință

subsecventă de a înlătura tot ce poate întuneca, vicia aceste lumini. Or, opusă raţiunii nu este numai acea lumină supraraţională, suprafirească a Revelaţiei ci, mai curând, ignoranţa, proasta utilizare a «facultăţilor» cognitive. În voinţa lor de a înlătura ignoranţa, iluminiştii au încercat să elibereze spiritul uman de diversele piedici în calea unei bune desfăşurări a procesului de cunoaştere raţională. De aici preocupările lor logice. De aici lupta împotriva superstiţiilor, a prejudecăţilor, a oricărui obscurantism. O lucrare de ştiinţă popularizată, precum aceea a lui Gheorghe Șincai, *Învățătura firească spre surparea superstiției norodului,* se înscrie perfect în cadrul vederilor iluministe. Căci raţionamentul filosofilor din secolul al XVIII-lea se vrea militant, pedagogic în sensul cel mai înalt, «luminător».“

(NICOLE BALOTĂ, *Umanități,* p. 85-88)

„... ideologia iluministă a Şcolii Ardelene, cu particularităţile ei naţionale: referirea la origini, cu accent singular pe latinitatea limbii române; pledoaria pentru înlocuirea alfabetului cirilic cu cel latin, dezvoltarea limbii literare prin împrumuturi din «maica limbă romănească» şi de la sora ei, limba italiană; convingerea că arta şi literatura trebuie să fie bunuri ale poporului, contribuind la ridicarea lui şi fiindu-i accesibile [...]“

(OVIDIU PAPADIMA, *Ipostaze ...,* p. 241)

„De-a lungul celor şase decenii de existenţă a Şcolii Ardelene putem observa două etape principale în dezvoltarea ei: prima, de elaborare şi afirmare a ideologiei naţionale, care culminează cu redactarea şi susţinerea memoriilor din 1790 şi 1792, înaintate Curţii din Viena (consacrate sub numele de Supplex Libellus Valachorum) în numele „naţiunii române“ şi cealaltă, pronunţat iluministă, din perioada «restricţiilor» şi a «Sfintei Alianţe», având ca moment de vârf *Țiganiada.* Caracteristicile primei etape constau, între altele, în formularea crezului latinist extremist, pe plan filologic şi istoric, cu scopul obţinerii de drepturi şi libertăţi naţionale pe calea reformelor de «sus», în folosul emancipării culturale şi naţionale; apoi, în creditul acordat de majoritatea cărturarilor politicii reformiste a absolutismului «luminat» – inclusiv încercarea de a-l determina pe Leopold al II-lea, prin acţiunea suplicantă de mare amploare din anii 1790–1791, să revină la politica iosefinistă. Este o perioadă în care dezvoltarea învăţământului romănesc şi eforturile de a i se asigura un conţinut nou obţin cele mai însemnate rezultate din istoria zbuciumată a românilor din Transilvania, înainte de realizarea statului naţional unitar. A doua etapă debutează, după eşecul memoriilor înaintate Curţii din Viena, cu vestitele «replici» împotriva acţiunii de defăimare a românilor, întreprinsă de reprezentanţii ideologici ai stărilor feudale privilegiate. Este o perioadă grea şi întunecată; politica «restituţiilor», inaugurată de însuși Iosif al II-lea (în pragul morţii), se înăspreşte mereu, transformându-se în reacţiune făţişă pe toate planurile (mai ales după ce ajunge cancelar Metternich, animatorul „Sfintei Alianţe“). Sub aceste auspicii sumbre,

cărturarii iluminişti români se apropie tot mai mult de propriul popor, pe care încearcă să-l ridice prin ştiinţa de carte, răspândirea cunoştinţelor ştiinţifice şi combaterea superstiţiilor, crearea unei literaturi istorice şi beletristice în limba naţională, traducerea unor lucrări filosofice iluministe, dar, mai ales, prin accentul pe care îl pun în tot ceea ce scriu pe trezirea şi dezvoltarea conştiinţei naţionale. Momentul de vârf al acestei etape îl constituie, fără îndoială, elaborarea de către I. Budai Deleanu a celor două variante ale *Ţiganiadei*."

(ION LUNGU, *Şcoala ardeleană,* p. 114-115)

IMAGISM (engl. *imagism*). Şcoală poetică engleză şi americană din primele două decenii ale secolului XX întemeiată pe cultul *imaginii.* Părintele imagismului, Th. E. Hulme (1886-1917), pledează pentru o tehnică poetică anti-*romantică,* opusă poeticii muzicale a *simbolismului,* o tehnică vizuală pariind pe o imagine pregnantă, precisă, ritmată organic. Ezra Pound, creatorul şcolii imagiştilor, şi Amy Lowell, care îi urmează la conducerea grupului, optează pentru o poezie scurtă, liberă în alegerea subiectului, evitând ornamentele verbale şi apelând la limba vorbită. Imaginea este „ceea ce reprezintă într-o clipă un complex intelectual şi constituţional", influenţa poeziei chineze şi japoneze fiind evidentă. T.S. Elliot cunoaşte, în anii debutului, o perioadă imagistă. În Rusia, imagismul a fost un curent anarhic de avangardă, opunându-se, în anii 1919-1924, ideii de literatură angajată. La noi, un caz tipic de *imagism* găsim în Ilarie Voronca. Cel care pune pentru prima dată în circulaţie termenul este Eugen Lovinescu în volumul *Poezia nouă* (1923).

IMPRESIONISM (fr. *impressionnisme,* de la *impression* =„impresie"). Formă de artă care constă în a reda impresia resimţită şi a lăsa deoparte orice descriere a detaliilor. Sistem estetic în care impresiile resimţite sunt luate drept principii de creaţie ori de critică. În artă, pictorii impresionişti, asemeni realiştilor, sunt interesaţi de aspecte ale vieţii moderne, lucrând cu predilecţie în *plein-air.* Lumina este obiectul esenţial al picturii lor, culorile sumbre fiind înlocuite cu tonuri pure. Schimbările din natură, mişcarea sunt teme predilecte pentru Monet, Renoir, Sisley, Degas, Cézanne, Pissarro. Numele curentului vine de la un tablou de Monet, *Impresie, răsărit de soare,* expus în 1874. Delacroix, Constable, Turner sunt precursori ai impresioniştilor. Mai rar utilizat în literatură, *impresionismul* denumeşte predilecţia pentru impresii fugare, pentru vag şi nuanţă, fiind apropiat *simbolismului.* Scriitorul impresionist redă semnificaţia imediată a unor impresii, senzaţii, trăiri emotive, este atras de atmosferă, de fluiditatea

şi inconsistenţa detaliilor, de efemer. Există pagini impresioniste în opera simboliştilor, dar şi a altor scriitori, fiind vorba de o înclinaţie eternă. *Critica impresionistă* numeşte formula critică întemeiată în primul rând pe gustul artistic al criticului şi, îşi asociază, în cazurile pozitive, şi o cultură estetică remarcabilă.

„Impresionismul este lucrul cel mai important care s-a petrecut în arta europeană de la Renaştere încoace, Renaştere ale cărei maniere vizuale le-a suplinit. Din el decurg toate dezvoltările ulterioare în pictură şi sculptură, principiile sale de bază răsfrângându-se şi asupra altor forme artistice. De la o abordare conceptuală, bazată pe ideile despre natura aşa cum o vedem, el trece la una perceptuală, bazată pe o experienţă vizuală efectivă. În locul unei realităţi presupusă a fi stabilă, pune una vremelnică. Respingând ideea că există un canon al expresiei pentru a indica stări, sentimente ori aranjamente ale obiectelor, acordă întâietate atitudinii subiective a artistului, accentuând pe spontaneitatea şi imediateţea viziunii şi reacţiei. Formulând o doctrină a realismului deopotrivă interesată de subiect şi de tehnică, evită anecdoticul, istoricul, romanţatul, concentrându-se asupra vieţii şi fenomenelor propriei epoci. Părăsind atelierul, impresioniştii pun mare preţ pe pictura în aer liber (*plein-air*), pe contactul emoţional cu subiectul asupra căruia şi-au concentrat atenţia [...] pe necesitatea de a capta impresia creată de subiect [...]

Importanţa sincerităţii creatoare, abilitatea exprimării libere a reacţiilor emoţionale, capitularea în faţa instinctului mâinii şi realizarea unei utilizări deopotrivă emotive, descriptive şi analitice a culorii (sunt) calităţi care au dus pictura pe un nou drum şi, virtual, tot ce s-a întâmplat pe urmă li se datorează."

(B. DENVIR, *Impresionism*, p. 3; 57; trad. Irina Petraş)

„Manet îi dezvăluie lui Pissaro pictura directă şi fără umbre, Pissaro îl târăşte pe Manet după el pe câmp şi îi arată, prin exemplul său, şi mai ales, prin acela al virtuozului grupului, Claude Monet, că cerul liber suprimă nu numai modeleul [relief al formelor în sculptură şi pictură], ci însuşi conturul formelor şi substituie tonului jocul unui schimb infinit de reflexe dansante, întrepătrunse şi solidare, în care forma ezită şi se îneacă în fluctuaţia universală. Manet, urmărindu-i pe noii săi prieteni, nu va mai picta decât în aer liber [...] Ochiul pictorului, la început orbit de lumina solară, se fixează, insistă, se reeducă treptat, distinge o umbră fantomatică acolo unde la început nu mai vedea nimic. Umbra însăşi este lumină, ea e transparentă, aeriană, şi culorile-prismă, în funcţie de miile de tonuri învecinate, de incidenţa eclerajului, se descompun şi se transmută în game din ce în ce mai nuanţate şi mai subtile, pe care nimeni nu le observase până atunci. Obiectul, în curând, nu mai are culoarea lui particulară, soarele şi umbra, toate reflexele rătăcitoare care se încrucişează, variaţiile anotimpului, ale ceasului, ale secundei, impresionate de trecerea

vântului, de apariţia unui nor, plimbă pe suprafaţa lui mii de tonuri schimbătoare şi mobile, care fac din scoarţa lumii o vastă dramă în mişcare."

(ELIE FAURE, *Istoria artei. Arta modernă,* vol. II, p. 66-67); trad. Irina Mavrodin)

„Impresionismul cerea în artă reproducerea nuanţată a realităţii, aşa cum aceasta se înfăţişează simţurilor. Aerul încărcat de lumină era, pentru impresionişti, substanţa din care nasc toate lucrurile prin reflexe infinit înmulţite. Nuanţa devenise valoarea în sine. Privitorul se pierdea în relativismul reflexelor curgătoare, ce se înmiesc de la o frunză la alta. Se trăia sufleteşte numai din senzaţii extrem de diferenţiate."

(LUCIAN BLAGA, *Zări şi etape,* p. 129)

INSTRUMENTALISM (fr. *instrumentalisme*). Este o manifestare extremistă a *simbolismului* legată de numele lui René Ghil, poet francez care în 1886 lansează, în volumul *Traité du verbe,* teoria „instrumentaţiei verbale". Ducând la limită „audiţia colorată" propusă de Rimbaud în celebrul sonet al *vocalelor,* René Ghil caută corespondenţe cromatice şi *sonore* tuturor literelor alfabetului.

La noi, Alexandru Macedonski exaltă instrumentalismul în articolul *Poezia viitorului* (1892): „Simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvânt al geniului omenesc."

JUNIMISM (de la *Junimea,* grupare literară fondată la Iaşi, în 1863, de către Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti, Petre Carp şi Vasile Pogor). Spiritul *Junimii* se face cunoscut prin intermediul prelegerilor populare, al şedinţelor periodice de cenaclu şi, mai ales, prin revista *Convorbiri literare,* fondată în 1867. Mentorul acestei complexe mişcări literar-culturale a fost Titu Maiorescu. Ideile junimismului sunt următoarele: lupta împotriva *formelor fără fond:* susţinerea autonomiei esteticului faţă în faţă cu eticul, politicul, etnicul – celebra teză *a artei pentru artă* opusă tezei *artei cu tendinţă* promovată de C. Dobrogeanu-Gherea la *Contemporanul;* promovarea unei mentalităţi specifice care, în opinia lui Tudor Vianu, se caracterizează prin *spiritul filosofic* („gustul speculaţiei teoretice", „cultul gândirii abstracte", „preţuirea „ideilor generale"); *spiritul oratoric* (concretizat în formula critică şi polemică a *dizertaţiei*); gustul clasic şi academic (încredere în *modele* şi *canoane*); *ironia* („zeflemeaua"); spiritul critic disociativ („în respectul adevărului").

De *Junimea* şi *junimism* îşi leagă destinele marii noştri clasici Eminescu, Creangă şi Caragiale.

„Mai toţi cercetătorii operei maioresciene au evocat natura duală a atitudinii sale estetice în care clasicismul şi romantismul s-au îngemănat inextricabil. Fireşte că această caracteristică o regăsim în structurile mişcării literar-culturale pe care a iniţiat-o şi a condus-o magistral. Junimismul a apărut şi s-a impus – prin gestul salvator al lui T. Maiorescu – într-o epocă dominată la noi de romantism căruia i-a infuzat elemente clasiciste şi clasicizante. [...] Fireşte, asta nu înseamnă că romantismul nu a găsit la Junimea o bună primire [...]

„Influenţa mişcării inaugurate la 1864 a fost – cine nu ştie? –, pentru literatura şi cultura românească imensă. Legitimitatea estetică, descurajarea mediocrităţilor, [...] cultivarea literaturii populare, impunerea realismului ca formulă estetică necesară, omagiul limpidităţii clasice şi al visării romantice se datoreşte, în bună măsură, Junimii şi junimismului."

(Z. ORNEA, *Junimea ...,* p. 427, 635)

„Precum orice om, aşa şi orice popor trebuie să-şi aibă baza existenţei în sine însuşi. Nu e vorba, el e legat în mod necesar atât de generaţiunile trecute, cât şi de elementele coexistente, dar legătura trebuie să fie un raport liber, iar nu o sclavie. Consecinţa neatârnării trebuie însă întărită printr-o cultură serioasă, naţională prin formă şi fond, dar nu naţională prin declaraţiuni ...

Principiile fundamentale a foaiei Convorbirilor au fost deci şi vor fi următoarele:

1. Răspândirea spiritului de critică adevărată.
2. Încurajarea progresului literaturii naţionale şi combaterea şarlatanismului literar îmbrăcat sub masca unui fals patriotism.
3. Susţinerea neatârnării intelectuale a poporului nostru şi, deci, combaterea imitaţiunii de la străini."

(A. D. XENOPOL, *O privire retrospectivă asupra „Convorbirilor literare"*, 1871, în *Presa literară,* vol. I, p. 236)

„Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după câte ştim noi, naţionalitatea în marginile adevărului. Mai corect, ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i naţional; ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i naţional; ceea ce-i urât nu devine frumos prin aceea că-i naţional; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i naţional [...]

Dreptul, întru cât e scris la noi în consecinţă cu adevăruri recunoscute, este valabil pentru toată lumea; poezia noastră populară şi artistică, întrucât e frumoasă e frumoasă pentru toată lumea; în fine, binele obiectiv din noi ni-l recunoaşte asemenea orice om de bună credinţă."

(MIHAI EMINESCU, *Naţionalii şi cosmopoliţii,* în *Presa literară ...,* vol. I, p. 243-244)

LETTRISM (fr. *lettrisme,* de la *lettre* = „literă"). Mişcare literară lansată de Isidore Isou (Isidore Goldstein, născut la Botoşani, în 1925) la Paris, în 1945. Exasperarea în faţa incapacităţii poeziei tradiţionale de a cuprinde psihologia omului modern, neîncre-

derea în cuvântul poetic dăduseră, după primul război mondial, mişcările de *avangardă*. În acelaşi spirit, Isidore Isou propune descompunerea cuvintelor în silabe şi litere fiindcă „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni Literă". Tot ce ţine de limbaj se cere anulat. Isidore Isou, Maurice Lemaitre, François Defrêne scriu poeme onomatopeice, bazate pe armonii imitative, pe interjecţii, fără a reuşi să atragă cu adevărat atenţia publicului şi a criticii, având însă ecouri în arta plastică.

MANIERISM (fr. *manierisme,* it. *manierismo,* de la *manieră* = afectare, stil căutat, artificial, combinare eclectică, neoriginală de mijloace de expresie). În sens istoric, manierismul e o formă de artă practicată mai ales de pictorii italieni de la sfârşitul secolului XVI şi din secolul XVII. Este caracterizat prin efecte picturale rafinate şi tendinţă spre înfrumuseţare, împodobire. În sens literar, denumeşte faza Renaşterii în declin, interpretată mai întâi negativ, ca un contrast între natură şi *manieră,* adică între natural şi schematic – artificial. După 1920, primeşte un sens pozitiv de reacţie anticlasică, de manifestare liberă a subiectivităţii, a fanteziei spirituale. În acest sens, Rabelais, Shakespeare, Cervantes sunt mari scriitori manierişti. În sens larg, *manierismul* desemnează orice manifestare artistică şi literară opusă idealului clasic al normei şi se situează în raport de sinonimie cu termenul *baroc.* Este vorba, atunci, de opoziţia eternă dintre *clasic* şi *romantic,* dintre mentalitatea obiectivă şi cea subiectivă, dintre tradiţie şi modernitate. Sunt de factură manieristă curente precum *gongorismul*, *marinismul*, *eufuismul.*

„Istoria artei şi a omului, deopotrivă, pendulează aşadar, fără odihnă, între aceste două limite ale claviaturii noastre: «omul armonios» al clasicilor şi «omul problematic» al manieriştilor, pacea solară pe de o parte, melancolia selenară pe de alta [...] Epoca noastră este, categoric, asimilabilă dispoziţiei selenare şi saturniene a umanismului. Pătrunzând prin urmare în «problematica omului seicentist» avem toate şansele să aducem importante lămuriri asupra problematicii omului modern şi a omului în general [...]

Pentru manierist, mai mult decât dezordonată, lumea e neinteresantă. El o consideră deci cu ochi de estet şi opune platitudinii ei o cultură labirintică, menită să o condimenteze. Labirintul e aliat al manierismului şi vrăjmaş al structurii clasice. În dezordinea sa, care, în fond, nu e decât ordine ascunsă, disimulată, labirintul e, oricum, mai bogat decât calea cea dreaptă. Iar în complicaţia lui, el este mai adevărat, mai aproape de omenesc decât ea."

(ANDREI PLEŞU, *Manierismul sau despre partea noastră de umbră,* postfaţă la G. R. Hocke, *Lumea ca labirint,* p. 381-395)

„Explicarea crizei sensibilităţii artistice de la sfârşitul Renaşterii, circumscrisă acum irevocabil sub numele tardiv de manierism, a beneficiat, în primul rând, de integrarea în categoria largă a anticlasicului [...] Ar fi foarte simplu să considerăm ca manierist pe acel artist care, în loc să imite natura, imită arta. Există într-adevăr o aplecare obsesivă a epocii asupra actului artistic ca atare, dar ea vizează nu explicarea naturii prin artă, ci aspiraţia de a clarifica în ce constă esenţa şi rostul acelei activităţi care poartă numele de artă [...] Arta a făcut saltul de la stadiul seninei contemplări la cel al «experimentului şi dezbaterii». [...] Faţă de specularitatea calmă a lumii în imagine, aşa cum o cultivase epoca clasică, primele decenii ale secolului al XVI-lea readuc drept atitudine în faţa lumii uimirea [...] Manierismul va aduce astfel, faţă de Renaştere, o privire mai lucidă asupra lumii."

(V. STOICHIŢĂ, *Pontormo și manierismul,* p. 7-8)

„... am întâlnit mai multe perechi de contrarii cu privire la problema clasicism-manierism. Câteva dintre ele le mai amintim o dată acum: clasicism şi manierism = structură – imagine; masculin – feminin; logos – taină; „ideea" – natură; natural – artificial; nealterat – alterat; sublimare – destăinuire; echilibru – labilitate; unitate – sciziune; integrare – dezintegrare; încremenire – destrămare; caracter – personalitate; animus – anima; formă – deformare; demnitate – libertate; ordine – rebeliune; cerc – elipsă; convenție – artificialitate; teologie – magie; dogmatică – mistică; luminiş – tăinuire etc. etc. O unificare a acestor gesturi originare pare cu neputinţă [...] dar, dacă clasicul nu vrea să încremenească, are nevoie de «forţa magnetico-motoare» a manierismului, iar manierismul, dacă nu vrea să se destrame, are nevoie de «rezistenţa» clasicului. Clasicismul fără manierism devine clasicizat, manierismul fără clasicism devine manierat."

(G. R. HOCKE, *Lumina ca labirint,* p. 367-368;
trad. Victor N. Adrian)

„Nu ne miră faptul că manierismul – termen introdus, se pare, de Vasari în *Viețile* sale, pentru a caracteriza *la maniera* în ruptură cu canoanele clasice din perioada târzie a lui Michelangelo – a fost multă vreme cuvânt de ocară în critica şi istoria artelor. Aproape toate denumirile date curentelor, şcolilor se datoresc unor asemenea intenţii polemice («barocul» el însuși a fost până în secolul trecut un termen de defăimare mai degrabă decât o calm-detașată categorie stilistică). O asemenea nuanţă critic-peiorativă mai este ataşată de termenul «manierism». Făcând dintr-însul o modalitate de expresie, o constantă anticlasică şi antinaturalistă a spiritului european, Hocke – după Curtius – caută să legitimeze întru totul acest termen. Manierismul, după el, reprezintă atracţia de totdeauna pe care «iregularul», «dizarmonicul» le exercită asupra spiritului uman (nu mai puţin decât echilibrul şi armonia). Din această tendinţă fundamentală, purtând în sine o duplicitate, o fractură, derivă ambivalenţele manieriste: afectare exagerată a expresiei şi reducere, sobrietate extremă a expresiei, cifrare enig-

matică şi revelare scandaloasă, demonie vitalistă şi instrumentalism excesiv, calcul şi halucinaţie, metaforism alogic şi acuitate logistică [...] Unei estetici centrate pe *mimesis*, manierismul îi opune o estetică reglementată în primul rând pe *phantasiai*. Ceea ce caracterizează gongorismul, manierismul, euphuismul, preţiozitatea secolului al XVII-lea francez, manierismul german (cercul de la Nürnberg, silezienii) precum şi – după Hocke – literatura şi artele din Europa ultimelor decenii, nu e, cum se crede îndeobşte, formalismul, expresia căutată, siluirea limbii, ci, înainte de toate, faptul că toate aceste «manierisme» nu recunosc corectivul realului, că, dimpotrivă, abhoră naturalul şi preţuiesc artificialul, că înlocuiesc realul prin phantastikon".

(N. BALOTĂ, *Umanităţi,* p. 61)

„Opunând tipului de comunicare «lapidar», stilizat şi el, neînflorit, modul ornamental, *înflorit,* constatăm că manierismul literar (ca formă de expresie a omului problematic) este de o vârstă cu literatura însăşi. Conştiinţa acestei opoziţii a apărut încă din vremea lui Platon. Disputa dintre aticişti (clasicişti) şi asianici (manierişti) face parte din tensiunile arhaice ale spiritului european. Cuvântul «clasic» s-a integrat târziu vocabularului nostru. În Roma veche a fost mai întâi un termen al legislaţiei fiscale. Un *classicus* aparţinea celei mai înalte clase impozabile. [...]Aticist înseamnă în retorica antică: dens, concentrat, lapidar, iscusit, esenţial. Asianic desemnează contrariul extrem: exagerarea, echivocul, pornirea artificială de la neesenţial şi învăluirea vicleană în prolixitate a miezului, redarea subiectivă «trucând» în mod conştient unghiul de perspectivă [...] clasic = aticist, armonios, conservator, manierist = astenic, elenist, disarmonic, modern. Stilul aticist are drept ideal regularitatea relaxantă; cel asianic (stil născut în Asia Mică elenică, în sec. V. î.e.n.) – unul asemănător cu acele phantasiai: iregularul încărcat de tensiune.

... În clasicism, existenţa apare ca principiu a ceea ce adăposteşte, ordonează, întemeiază, întruchipează; iar în manierism – ca principiu a ceea ce ameninţă, produce teroare, năruie şi refuză adăpostirea."

(G. R. HOCKE, *Manierismul ...,* p. 27-28)

MARINISM (de la Giambattista *Marino* sau *Marini:* 1569-1625). Marinismul este o formă de afectare stilistică, *barocă,* legată de numele poetului italian Marino. Stilul său preţios, alambicat a avut oarecare influenţă în epocă. Imagini căutate, şarade stilistice, subtilităţi formale, artificiu şi exces metaforic sunt trăsături care se constituie într-o adevărată manieră. Vezi şi *gongorism, eufuism.*

MODERNISM (de la *modern*). În sens restrâns, este mişcarea literară constituită în spaţiul hispano-american la sfârşitul secolului al XIX-lea în jurul poeţilor Rubén Dario şi Antonio

Machado, mişcare orientând poezia spre o estetică a sincerităţii şi rafinamentului; un simbolism muzical verlainian.

În sensul larg, denumeşte forme de expresie ale spiritului novator în planul creaţiei artistice, manifestări de exaltare a modernităţii prin opoziţie cu tradiţia. *Modernismul* este, aşadar, opusul *tradiţionalismului* şi subsumează toate curentele de avangardă: *simbolism, futurism, expresionism, imagism, dadaism, suprarealism.* Pentru Eugen Lovinescu *sincronismul* cu mişcări novatoare din spaţiul literar european „implică *modernismul* ca un principiu de progres."

„În sensul cel mai larg posibil, noţiunea de *modernism* se aplică tuturor curentelor şi tendinţelor inovatoare din istorie (religioase, filosofice, artistice etc.) ansamblului mişcărilor de idei şi de creaţie, care aparţin sau convin epocii recente, altfel spus «moderne», în condiţii istorice date. Din acest punct de vedere, nu este exagerat a crede că fiecare literatură, epocă sau perioadă spirituală are sau afirmă «modernismul» său. [...]

Pot fi denumite în mod general drept moderniste, aparţinând modernismului, totalitatea mişcărilor ideologice, artistice şi literare, care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de tradiţie prin atitudini anticlasice, antiacademice, antitradiţionale, anticonservatoare, de orice speţă, repulsie împinsă până la negativism radical. Ideea de «ruptură» este inclusă, de altfel, în orice secvenţă temporală care se substituie, prin negare, şi deci prin anulare, etapei precedente. Din care cauză modernismul – produs al duratei, al devenirii istorice – implică în mod organic refuzul, contestaţia, antiteza trecutului. El introduce, în istoria spiritului şi a literaturii, discontinuitatea, schimbarea, «deosebirea» cum spunea şi Ştefan Petică. Ori de câte ori literatura cunoaşte răsturnarea unor poziţii, modificarea bruscă a orientării, starea de spirit „modernistă" şi-a făcut apariţia. Acţiunea sa inevitabilă nu poate fi, în planul confruntărilor literare, decât adversitatea, polemica. [...]

Vocaţia negativistă a modernismului, vizibilă în orice mişcări de avangardă literară, «distructive» şi «anarhiste» prin logica lor intrinsecă, este împinsă adesea până la o adevărată valorizare a nonvalorii estetice. Informul, inexpresivul, inorganicul devin preocupări, idealuri, «valori». În genere, tot ce constituie negarea, degradarea, degenerarea operei literare – prin extensiune «urâtul», păcatul, viciul – obţine confirmarea şi validarea estetică. Se înţelege atunci că însăşi ideea de artă şi cea de literatură încep să fie contestate, locul lor fiind luat de elogiul conceptelor opuse: antiartă, antiliteratură, sub cele mai diferite forme: refuzul ideii de frumos («ideea de frumos s-a potolit „s'est rassise"», va spune şi Rimbaud); de construcţie monumentală («modernul se mulţumeşte cu puţin» observă Paul Valéry); implicit de «construcţie» (*work in progress*), «capodoperă», «perfecţie», „calitate", „expresie" etc. Toate aceste noţiuni tradiţionale sunt supuse unui proces de eroziune, demistificare şi demitificare."

(ADRIAN MARINO, *Modern*..., p. 100-104)

NATURALISM (fr. *naturalisme*). Şcoală literară care, prin aplicarea în artă a metodelor ştiinţei pozitive, viza reproducerea realităţii cu o obiectivitate perfectă şi sub toate aspectele sale, chiar şi cele mai vulgare. Emile Zola este considerat drept şef de şcoală, el legitimând naturalismul atât prin romanele sale cât şi prin opera teoretică (*Romanul experimental*). Este vorba, de fapt, despre un realism exacerbat frecvent mai ales în literatura franceză între 1870 şi 1890 şi născut ca o reacţie polemică la romantismul patetic. Întemeiat pe teoriile despre influenţa mediului, despre psihologia văzută ca manifestare a fiziologicului, despre ereditate, rasă, romanul naturalist are de înfăţişat condiţia umană supusă determinismului social şi biologic, într-un stil neutru, incolor; „o felie de viaţă“ descrisă într-un „fişier documentar de experienţe şi observaţii.“ Elemente naturaliste se regăsesc în opera unor scriitori precum Maupassant, A. Daudet, Roger Martin du Gard, Dos Passos, E. Caldwell, J. London, O'Neill, Steinbeck, Hemingway, Faulkner, Salinger. La noi: I. L. Caragiale, Delavrancea (în nuvele), L. Rebreanu (parţial). În literatura italiană *naturalismul* se numeşte verism.

„Zola are pasiunea documentului: el pregăteşte fiecare roman printr-o anchetă sociologică şi angajează realismul pe căile naturalismului cu pretenţii ştiinţifice [...] Romancierul naturalist subliniază în special condiţiile fiziologice, influenţa mediului şi a împrejurărilor, care, după el, determină persoana umană. Acest punct de vedere, departe de a fi neglijabil, e un element de adevăr în romanul modern. Dar din dorinţa de a picta «oameni fiziologici evoluând sub influenţa mediului» Zola acordă întâietate instinctelor, bestiei umane; eroii săi sunt adesea impulsivi, naturi fruste cărora li se observă mai uşor comportamentul exterior; în cazuri extreme el alege personaje «antrenate în fiecare act al vieţii lor de fatalismul cărnii»; [...] Rezultă un climat de vulgaritate materială care, pentru a se situa la antipodul psihologiei abstracte, sfârşeşte prin a fi el însuşi convenţional.“

(A. LAGARDE; L. MICHARD, *XIX^e siecle*, p. 483; trad. Irina Petraş)

„Din momentul intervenţiei lui Zola, termenul de naturalism a căpătat în critica literară sensuri tot mai noi; iată cele mai răspândite dintre ele:

1. Program literar al lui Zola, creaţie literară a lui Zola şi a grupului de la Medan, curent literar la finele veacului al XIX-lea, fiind o continuare a realismului dinainte, unul dintre curentele literaturii realiste, viabil până astăzi;

2. Realism consecvent, realism exagerat, unilateral, pesimist, superficial şi de aceea mai puţin valoros;

3. Concepţie biologică a personalităţii în literatură, fatalism al eredităţii şi al influenţei mediului, reproducere (exclusiv sau cu precădere)

de fapte brutale, drastice, respingătoare, patologice, fidelitate fotografică a redării dusă la maximum, prezență a unor detalii structurale inutile în operă, înfățișare de fenomene verosimile, care apar deseori sau în mod excepțional, dar sunt nesemnificative, netipice, sugerând generalizări cognitive unilaterale sau false (pseudorealism).“

(H. MARKIEWICZ, *Conceptele...*, p. 253; trad. C. Geambaşu)

„Naturalismul a apărut atunci când scriitorul a crezut că poate concura cu omul de ştiinţă, comunicând în moduri mai mult sau mai puţin patetice adevăruri de ordin abstract [...]

Naturalistul e un reporter cu ideea fixă că strânge «material» interesant pentru omul de ştiinţă. În general, romanele naturaliste sunt documentare şi, invers, când constatăm prea multă documentare într-un roman în dauna sintezei, putem să calificăm acea scriere drept naturalistă.“

(G. CĂLINESCU, *Naturalism*, în *Principii de estetică*, p. 372-373)

„Construcţia romantică era înlăturată şi înlocuită prin spiritul de observaţie. [...] Se experimentează. Se înregistrează. Microscopul devine ochiul timpului.[...] Totul e ţinut sub observaţie.[...] Scriitorul descrie moravuri de toate zilele. Se descoperă provincia fără eroi, cu vieţi simple petrecute în tristeţi fără orizonturi. Zola transpune ştiinţele naturale în roman. Omul e un *produs al aerului și al solului ca și planta*.“

(LUCIAN BLAGA, *Zări și etape*, p. 102)

NOUL ROMAN (fr. *Nouveau roman*). Se numeşte astfel orientarea romancierilor francezi aparţinând generaţiei afirmate după 1950, cunoscută şi sub denumirea de *roman experimental*, *anti-roman*, roman „al privirii, al refuzului sau al obiectului.“ Orientarea s-a bucurat de o entuziastă susținere din partea criticii (J.P. Sartre, Roland Barthes, Jean Ricardou). Scriitorul *noului roman* refuză ipostaza de creator omniscient a romanului tradițional. A scrie romane e un act intelectual. De la *povestirea unei aventuri* se trece la *aventura unei povestiri*. Romanul e un *laborator al povestirii*, subiectul său este tocmai actul imaginar, invenţia continuă. Personajul în jurul căruia se organiza acțiunea romanului secolului XX este respins. Noul roman înregistrează *impersonal, vizual, obiectual* realitatea concretă, în absenţa sensibilității. Reprezentanţi: Alain Robbe-Grillet (*Gumele, În labirint, Anul trecut la Marienbad*), Nathalie Sarraute (*Planetarium*), Michel Buttor, Claude Simon, Robert Pinget.

ONIRISM (fr. *onirisme*, din gr. *oneiros* = „vis“). Ca motiv literar, simbolic sau alegoric, visul e deja prezent în antichitate. Tema „viața e vis“ apare la Calderon de la Barca. Motiv frecvent la romantici. La suprarealişti e element esenţial de interpretare

a vieţii (Vezi creaţia unor Breton, Aragon etc.) La noi, literatura onirică are în anii '60 un substrat protestatar. Ea este teoretizată de D. Ţepeneag şi Leonid Dimov şi practicată de Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru, Virgil Tănase, Sorin Titel. Apelul la vis apare ca o formă de evadare din „realismul" comunist pe care mizează nu doar oniricii, ci şi marii scriitori ai perioadei 1966-1972: Marin Preda, Nicolae Breban, Mircea Ciobanu. D. Ţepeneag este „lider al insurecţiei onirice" (Vezi Cornel Ungureanu, *La vest de Eden,* 1995).

ORFISM (fr. *orphisme*, de la Orfeu). Doctrină a misterelor orfice ivită din amestecul tradiţiilor greceşti cu cultul barbar al lui Dionysos, propovăduind asceza cu scopul de a grăbi eliberarea sufletului prin transmigrări succesive. Teza orfică principală: sufletul uman e de natură divină, corpul e mormântul său. În 1912, Apollinaire numeşte astfel, *orfism*, o mişcare artistică influenţată, în parte, de futurismul italian şi echivalentă cu „arta pură". Tendinţă artistică reprezentată de pictorul Robert Delaunay ale cărui pânze anunţă *arta abstractă*, prin atenţia acordată petelor de culoare ca mijloc de expresie superior tuturor elementelor tradiţionale.

PARNASIANISM (fr. *parnassien*, de la *Parnas* = munte în Focida consacrat lui Apolo şi muzelor în mitologia greacă). Numeşte gruparea poeţilor francezi care au reacţionat, începând cu 1850, împotriva lirismului romantic şi au cultivat o poezie savantă şi impersonală. Formula „artei pentru artă" este lansată de Theophile Gautier şi este consacrată de apariţia, în 1866–1867, a antologiei *Parnasul contemporan*. Aici figurează Leconte de Lisle, Théodor de Banville, José Maria de Heredia, Catulle Mendes, Sully Prudhomme. Versurile acestora sunt interesate de peisaje exotice, obiecte de lux, mitologii străvechi. Ei cultivă fastul rece, cizelarea, picturalul şi frecventează cu precădere poezia cu formă fixă: sonet, rondel.

Elemente parnasiene există în poezia lui Macedonski, Ion Pillat, Ion Barbu.

„Împrejurările apariţiei parnasianismului în România sunt în general legate de momentul de criză în care se găsea lirica noastră în anii penultimei decade a secolului al XIX-lea. Climatul crepuscular, de decepţionism, întreţinut de epigonii eminescieni, cât şi acela de idilism retoric şi pitoresc facil, creat de imitatorii lui Alecsandri, impuneau o acţiune de înnoire a poeziei. Această menire şi-au asumat-o conştiinţele şi temperamentele poetic dezvoltate în mediul bucureştean [...] Pe dea-

supra, se relevă îndemnul direct şi constructiv al poetului Macedonski, activ şi interesant intermediar în pătrunderea parnasianismului la noi [...] Receptarea se face în numele noului, al aspiraţiei de modernitate, de situare a liricii noastre într-un context larg european. [...]

Idealul de perfecţiune, echilibrul, întoarcerea către miturile antice sunt trăsături care ne fac să considerăm parnasianismul o nouă renaştere, în sens modern, a clasicismului antic. Aceste coordonate alcătuiesc un domeniu de refugiu, o oază care adăposteşte pe artistul modern frământat de neliniştile existenţiale [...] Asimilarea unora dintre trăsăturile fundamentale ale parnasianismului, cum sunt tendinţa către meditaţie, seninătatea olimpiană, jocul între sensibil şi inteligibil, corespunde specificului spiritualităţii româneşti."

(MARGARETA DOLINESCU, *Parnasianismul*, p. 189-190; 258)

„Am putea reuni sub numele de doctrinele parnasienilor mai multe tendinţe poetice care au început să se exprime imediat după 1830 [...] Tendinţa literară care avea să capete numele de parnasiană abia în 1866 – după publicarea primului volum, *Parnas contemporan*, o culegere de lucrări din vreo patruzeci de poeţi, grupaţi pe baza unor adversităţi comune mai curând decât pe baza unui ideal similar – s-a dezvoltat în paralel cu lunga succesiune de opere romantice.

Prima tendinţă care apare în lunga istorie a acestei doctrine amestecate şi confuze e aceea a Artei pentru artă [...] Victor Hugo, cel dintâi, revendică pentru poet dreptul de a publica «o carte inutilă de poezie pură aruncată în mijlocul preocupărilor grave ale publicului». Şi, în timp ce acelaşi Hugo avea să acorde curând, în 1840, un rol social poetului, discipolul său Théophile Gautier menţine începând din 1836 tradiţia unei poezii absolut străine de probleme sociale, morale sau politice [...] Dacă arta nu poate avea nici un efect asupra masei, rezultă că ea e un lux şi, ca la orice obiect de lux, ceea ce-i dă valoare e frumuseţea, nu stricta ei utilitate [...]

«Nu e într-adevăr frumos, declară Gautier, decât ceea ce nu poate servi la nimic; tot ceea ce e util este urât, căci e expresia unei nevoi oarecare, şi nevoile omului sunt ignobile şi dezgustătoare ca şi natura lui săracă şi infirmă... orice artist care-şi propune altceva decât frumosul nu este în ochii noştri un artist [...] Poetul... trebuie să realizeze Frumosul ... prin combinarea complexă, savantă şi armonică a liniilor, a culorilor şi a sunetelor nu mai puţin decât prin toate posibilităţile pasiunii, ale cugetării, ale ştiinţei şi ale fanteziei; căci orice operă a spiritului, lipsită de aceste condiţii necesare ale frumuseţii sensibile, nu poate fi o operă de artă. Ba mai mult: e o fărădelege, un act de laşitate, o crimă, ceva ruşinos şi irevocabil imoral» [...]

Indiferenţa faţă de utilitatea socială sau morală, cultul frumuseţii pure, ura faţă de poezia lipsită de rigoare din cauza caracterului ei exterior prea sentimental, iată trăsăturile cele mai comune ale doctrinei parnasienilor."

(PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine...*, p. 242-2248;
trad.Alexandru George)

PAŞOPTISM (de la paşopt = „patruzeci/şi/opt", cu referire la revoluţiile burghezo-democratice din 1848 din Ţările Române). Paşoptismul literar este pregătit de momentul *Daciei literare* în programul căreia se vor găsi ideile generoase pentru unitatea culturală a românilor, premergătoare unirii politice. Printre fruntaşii mişcărilor revoluţionare din 1848 se numără Mihail Kogălniceanu, I. Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Alecu Russo, C. A. Rosetti, Andrei Mureşanu, George Bariţiu, Simion Bărnuţiu. Militantismul este trăsătura care-i uneşte pe toţi aceşti scriitori. Actul literar este pentru ei un mijloc pentru împlinirea unităţii şi independenţei naţionale, pentru dreptate socială. Preocupările lor pentru istoria naţională, pentru limbă şi îmbogăţirea ei, pentru educarea poporului sunt de atitudine romantică şi se vor altoi pe dimensiuni clasice indiscutabile ţinând de rigoare, limpezime, normă. Literatura paşoptistă se caracterizează prin coexistenţa elementelor clasice şi romantice, iluministe şi preromantice în opera unuia şi aceluiaşi scriitor. E o perioadă efervescentă, generoasă, pentru care valorificarea trecutului şi pregătirea viitorului sunt teme de gravitate egală.

PLEIADA (fr. *Pléiade* de la grecescul *Pleias* = „constelaţie de şapte stele"). În sensul comun al cuvântului, *pleiadă* denumeşte orice grupare de artişti ori scriitori celebri, de mare valoare. În timpul lui Ptolemeu Philadelful (sec. III î.e.n), a existat o Pleiadă, adică o grupare de şapte poeţi. În timpul lui Henric al II-lea (sec. XVI) s-a constituit *Pleiada* franceză condusă de Pierre de Ronsard şi alcătuită din Bellay, Rémy Belleau, Jodelle, Baïf, Pontus de Tyard şi J. Peletier du Mans (înlocuit, după moarte, de Dorat). Sub influenţa *Renaşterii* italiene şi a poeziei elenice (*Pindar*) sunt formulate principii pentru apărarea şi înălţarea limbii franceze: înnobilarea stilului prin imitarea prudentă a celor vechi, cultivarea speciilor neglijate de Evul Mediu (odă, elegie, epigramă, epopee).

„Asta a fost Pleiada: o grupare de existenţă incertă şi totuşi de importanţă capitală, alcătuită dintr-un număr de oameni nedeterminat (până la şapte, anume desemnaţi, dar niciodată aceiaşi!), într-o durată imposibil de stabilit cu certitudine. Câteva rare repere fixe: preeminenţa lui Ronsard, importanţa lui Peletier şi a lui Dorat, dar şi a lui Bellay; data la care a început totul: aprilie 1549, o dată cu publicarea *Apărării* care anunţă o altă poezie; amploarea schimbărilor aduse: un nou repertoar de exemple şi modele, o nouă concepţie asupra rolului poetului şi a eminentei demnităţi a poeziei, noi exigenţe extrem de ridicate în ordinea culturii şi cunoaşterii, o nouă estetică în armonie

cu o viziune asupra lumii ea însăși transformată, în acest mijloc de secol XVI, de achizițiile umanismului.[...] Creația poetică se întemeiază pe inspirație, har indiscutabil divin, pe trudă, care cere perseverență și cultură, dar și pe voința de schimbare [...] E vorba despre o poezie savantă și aristocratică, scrisă de oameni care au citit mult zi și noapte. Nimic nu le e mai străin decât o poezie născută din improvizație pe un fond de ignoranță."

(YVONNE BELLENGER, *La Pléiade*, p. 17; 111; trad. Irina Petraș)

POP ART (de la *pop* = „popular", adjectiv invariabil denumind o formă muzicală de origine anglo-americană derivând din rock). Mișcare artistică apărută în anii '50-'60 ca o reacție împotriva abstracționismului și a expresionismului abstract, curente care au dus la dispariția imaginii lumii vizibile, concrete. Pictorii aparținând „grupului independent" din Londra, apoi unor curente asemănătoare din America, își exprimă clar interesul pentru realitatea cotidiană, pentru obiectele societății tehnologice contemporane, pentru obiectele în serie, „de gata". Este „faza mediului înconjurător", a obsesiei vizualului, a realității obiectuale. Recursul la obiectul banal, reproducerea lui exactă exprimă aspirația omului de a „naturaliza" produsele civilizației aglomerate, zgomotoase, stridente și monotone în același timp.

Reprezentanți: J. Rosenquist, R. Hamilton, George Segal, Ed. Paolozzi, R. Smith, C. Oldenburg etc. Precursor: Marcel Duchamp, dar și Picasso, F. Léger.

„Arta «pop» exprimă asaltul vizualului, agresivitatea reclamei multicolore, a tubului de neon, a revistei ilustrate, a imensului afiș de pe marginea autostradei; dar nu poate fi discutată, cred, exclusiv în relație cu aceste forme ale culturii comerciale, așa cum impresionismul, de exemplu, nu e definit doar de efectele cercetărilor asupra diviziunii luminii, nici cubismul numai de prelucrarea premiselor geometriei neeuclidiene și ale teoriei relativității și nici futurismul nu se explică numai prin entuziasmul față de automobil și de aeroplan."

(DAN GRIGORESCU, *Pop Art. ...*, p. 7-8)

POPORANISM (din *poporan*, după rusescul *narodnicestvo*). Mișcare politico-ideologică și artistică teoretizată la noi de C. Stere în revistele *Evenimentul, Adevărul, Evenimentul literar* (1893-1894). Atitudinea poporanistă se caracteriza prin „iubire nemărginită" față de popor și prin dorința de a descoperi o cale de propășire a acestuia. Obștea țărănească era considerată temelia societății viitoare. Dacă sămănătoriștii idealizau viața satului, propunând-o drept model, poporaniștii cred că starea de lucruri poate fi îndreptată prin cultură, prin luminarea poporului. „Datoria"

intelectualilor față de popor este tema principală a mișcării poporaniste. Garabet Ibrăileanu este cel care formulează doctrina poporanistă în literatură, prin revista *Viața românească, pe ideea specificului național* (hotărâtoare asupra stilului și formei artistice). Elemente poporaniste se pot identifica în opera unor Jean Bart, Paul Bujor, dar și C. Hogaș, Gala Galaction, Octavian Goga, M. Sadoveanu.

„ ... foarte mulți nu-și dau samă că noțiunea de cultură națională nu e în contrazicere cu cea de cultură universală, omenească. Mai mult: că un popor nu-și poate justifica dreptul la existență distinctă în sânul popoarelor civilizate decât dacă poate contribui cu ceva la cultura universală, dându-i nota specifică a geniului său. [...]

O cultură «națională», de un caracter specific, nu se naște decât atunci când masele populare, adevărat românești, vor lua parte și la formarea, și la aprecierea valorilor culturale – limbă literară, literatură, forme de viață etc. – și acest lucru nu se va întâmpla decât atunci când, prin cultură, viață politică mai largă și ridicare economică, țărănimea va căpăta în stat valoarea socială proporțională cu valoarea sa numerică, economică, morală și națională, când vom fi un popor, când toate clasele sociale vor fi ale aceluiași popor, când trecerea de la vârful la baza piramidei sociale se va face pe nesimțite. Atunci, luând parte la viața culturală tot poporul românesc, adevăratul popor românesc, vom putea avea o cultură națională, dând în armonia culturii europene răsunetul sufletului nostru [...]

Și, dacă este nevoie să dăm idealului nostru cultural, național și democratic un nume cuprinzător – numele său este: Poporanismul."

(*Articol-program, „Viața românească"*, 1 martie 1906, în *Presa literară*..., vol. II, p. 131)

POSTMODERNISM (de la *modernism*). Termen utilizat, se pare, de urbaniștii americani, postmodernismul a intrat în limbajul literar în SUA spre sfârșitul anilor '40, când un număr de poeți au încercat să se delimiteze astfel de modernismul de tip simbolist reprezentat de T.S. Eliot. Pentru istoricul Arnold Toynbee, înseamnă decadent, anarhic, irațional. În anii 1960, tot peiorativ, denumește anti-intelectualismul societății postindustriale. Ihab Hassan reia termenul cu un sens pozitiv și polemic în *The Dismemberment of Orpheus* (1971). În Europa e introdus mai ales prin lucrarea lui Jean-François Lyotard *La condition postmoderne*. El denumește, în literatură, o atitudine și o tendință diferite de cele ale modernismului. Dacă modernismul, cu variantele sale extreme avangardiste, marca o ruptură cu trecutul, o voință de înnoire presupunând o fază violent demolatoare, *postmodernistul* este artistul hiper-livresc care știe că noutatea

absolută este exclusă şi care decide să convieţuiască paşnic cu tradiţia. Pierzându-şi inocenţa, fiind marele cititor de texte înainte de a fi scriitor, el simte că spaţiile rămase pentru rostiri inedite sunt extrem de înguste. De aceea va trimite cu detaşare, cu ironie, cu superbă toleranţă la biblioteca uriaşă care-l precede. Procedeul se numeşte intertextualitate şi exploatează referinţele livreşti până la dimensiunea unui stil. Noutatea manierei postmoderniste constă în încorporarea tradiţiei la sensibilitatea modernă şi obligarea ei la semnificaţii surprinzător de actuale prin modificarea ingenioasă a contextelor, prin înscenarea unui dialog acolo unde modernismul propunea un divorţ. Sunt consideraţi, la noi, postmodernişti scriitorii aparţinând generaţiei „optzeciste“, dar sunt suficiente argumente la îndemână pentru a demonstra existenţa unor elemente postmoderniste la generaţia lui Nichita Stănescu, de pildă, chiar dacă în absenţa utilizării termenului.

„Raţiunea de a introduce un termen precum acela de poezie postmodernă se întemeiază pe două premise, deopotrivă de necesare, chiar dacă opuse. Prima constă în sentimentul (şi, mai târziu, în conştiinţa) poeţilor contemporani că epoca modernă trebuie considerată încheiată, iar poezia ei privită ca o instituţie istorică. Poetul de azi simte sau e conştient că nu mai scrie la fel cu cel de ieri. E destul să punem faţă în faţă un text aparţinând avangardei istorice sau modernismului interbelic cu unul aparţinând vremii noastre ca să ne convingem că ele conţin un număr important de diferenţe. Dar neasemănare nu înseamnă numaidecât ruptură. Însuşi termenul de postmodern arată că nu s-au desfăcut de tot legăturile cu modernul. A doua premisă constă în faptul că poezia postmodernă prelungeşte poezia modernă, se întoarce la ea.

Epoca modernă s-a născut din sentimentul unei despărţiri radicale de trecut. Atât moderniştii, cât şi avangardiştii au avut intuiţia că între ei şi poeţii tradiţionali s-a înălţat un zid. Istoria poeziei europene n-a cunoscut o situaţie asemănătoare niciodată înainte de mijlocul secolului XIX. Toate înnoirile de până atunci se limitaseră la combaterea uneia singure dintre orientările anterioare. Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism: el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea. Este ca şi cum postmodernismul s-ar defini printr-o dorinţă de înglobare a trecutului şi s-ar referi la toată poezia scrisă înainte [...]: dacă poezia modernă se constituia principal ca un refuz, poezia postmodernă se constituie ca o acceptare a tradiţiei literare. Mai mult: este pentru prima oară când tradiţia este recuperată şi integrată în bloc. [...]

Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie.

Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic [...] Postmodernul are un punct de vedere istoric care lipsea modernului."

(N. MANOLESCU, *Despre poezie*, p. 223-224)

„Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează. Avangarda istorică (dar şi aici aş vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiască cu trecutul. «Jos cu clarul de lună», slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, şi este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează [...] Dar soseşte momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubeşte o femeie, foarte cultă, şi căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el ştie (şi ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie: Va putea spune: «Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare». În acest moment, evitând falsa inocenţă, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubeşte, dar că o iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută [...] Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat."

(UMBERTO ECO, *Marginalii şi Glose la Numele trandafirului,* în *Secolul XX*, nr. 8-9-10/1983, p. 103)

„După mine, scriitorul postmodern ideal nu imită şi nu repudiază nici pe părinţii săi din secolul XX, nici pe bunicii săi din secolul XIX. A digerat modernismul, dar nu-l duce în spinare."

(JOHN BARTH, citat de Umberto Eco în *Marginalii* ...)

„Printre cele mai frecvente procedee postmoderniste se numără: o nouă utilizare existenţială şi ontologică a perspectivismului narativ, diferită de aceea mai degrabă psihologică pe care o regăseam în modernism [...]; dublarea şi multiplicarea începuturilor, finalurilor şi a acţiunilor narate [...]; tematizarea parodică a autorului[...]; tematizarea nu mai puţin parodică, dar mult mai deconcertantă, a cititorului[...]; tratarea pe picior de egalitate a acţiunii şi ficţiunii, a realităţii şi mitului, a adevărului şi minciunii, a originalului şi imitaţiei, ca mijloc de a accentua imprecizia; autoreferenţialitatea şi metaficţiunea ca mijloace de dramatizare a inevitabilei învârtiri în cerc [...]; versiunile extreme ale naratorului îndoielnic, utilizate uneori, paradoxal, pentru a obţine o construcţie riguroasă [...] Din punct de vedere stilistic, alături de utilizările speciale, adeseori parodice, ale marilor procedee retorice tradiţionale, cum ar fi anacronismul deliberat, tautologia şi palinodia sau retractarea, care de multe ori joacă un rol extins şi chiar structural."

(MATEI CĂLINESCU, *Cinci feţe ale modernităţii*, p. 252-253)

PREROMANTISM (fr. *préromantisme*). Curent literar de tranziţie de la *clasicism* şi *iluminism* la *romantism*. S-a manifestat în majoritatea ţărilor vest-europene aproximativ între 1770 şi 1830. Tipologia preromantică este analizată de Paul van Tieghem după primul război mondial. Preromanticii exprimă rafinamentul aristocraţiei în declin în căutare de evadări şi subterfugii. Ei sunt sentimentali, visători, abulici, înclinaţi cu precădere spre stări vagi, difuze şi confuze deopotrivă, spre aspecte minore ale sentimentului. Umorul şi ironia romantică nu le sunt accesibile, ca şi violenta, superba afirmare a eului. Preromantismul nu are o doctrină estetică bine definită. Reprezentanţi: poeţii englezi „ai lacurilor" – Wordsworth, Coleridge, Southey –, Young, Th. Gray; în Franţa, Bernandin de Saint-Pierre, J.J. Rousseau, Volney; în Germania, mişcarea *Sturm und Drang*. La noi elementele preromantice se întâlnesc cu cele romantice, clasice şi iluministe în opera paşoptiştilor. Sub semnul preromantismului aceştia cultivă motivul ruinelor, al mormintelor, al nopţilor, singurătatea, deznădejdea sentimentului trecerii („*fortuna labilis*").

„Cuvântul preromantism a început să circule fără un sens precis definit, desemnând în mare o epocă şi o literatură care nu pot fi cuprinse nici în ultimele prelungiri ale clasicismului din secolul al XVIII-lea, nici în romantismul care se consideră constituit în cele mai multe ţări europene după începutul secolului al XIX-lea [...]. Preromanticul e întotdeauna un ezitant, un visător. Desigur, şi romanticul visează, însă imagini concrete, sisteme ieşite din haos, utopii revoluţionare sau scene apocaliptice, romanticul e un arhitect, chiar când e fragmentar. Preromanticul e un abulic, un simplu réveur; romanticul poate avea halucinaţii, coşmaruri, vise terifiante, orgiace sau, dimpotrivă, înălţătoare, preromanticul are numai reverii. De fapt, starea proprie a preromanticului e perplexitatea, aşa cum a romanticului este furoarea [...] poetul preromantic nu va fi niciodată un damnat sau un titan, cultul trecutului se oficiază sub zidurile ruinelor, nu în vâltoarea bătăliilor prezentului, iar singurătatea preromanticului este refugiu (Rousseau, Sénancour), pe când a romanticului este dispreţ, superioritate, superbie (Byron, Vigny). Nu rezultă de aici că preromantismul este o fază minoră, pasivă, exsangua a romantismului, ci doar că el exprimă un moment de criză, intervenit în sensibilitatea şi conştiinţa omului secolului al XVIII-lea, care nu şi-a găsit încă rezolvarea. Clasicismul oferea o soluţie care era a conştiinţei, a datoriei, a echilibrului, romantismul va oferi o multitudine de soluţii individuale; preromantismul nu oferă nici una, el dă numai expresie crizei şi aspiraţiei către rezolvarea ei. Sub acest raport, preromantismul este, evident, numai o etapă de tranziţie, literatura preromantică nu va oferi perspective, ca romantismul, ci numai remedii sufleteşti."

(MIRCEA ANGHELESCU, *Preromantismul...*, p. 7-19)

„Refuzul optimismului într-o epocă de masive transformări, receptivitatea unor scriitori preromantici față de filosofia mistică și teologie, oroarea față de civilizația cu caracter agresiv, adversitatea față de tirania rațională, replierea în imensitatea naturii calme – reprezintă coordonatele pe care va evolua literatura preromantică [...]

De aceea trebuie să precizăm că, dacă poeţii preromantici au descoperit pitorescul peisajului, acesta nu reprezintă pentru ei decât un pretext de meditație melancolică despre condiția umană, concepută ca un itinerar inevitabil spre moarte [...] Peisajul preromantic este decorat cu ruine, morminte şi cimitire. Lumina care îl străbate este de natură selenară. Meditația provocată de prezența poetului în acest context vizează gloria străbună apusă de multă vreme, eternitatea morții, solitudinea anxioasă într-o lume efemeră, în care gestul creator pare a fi în cele din urmă zadarnic [...]

Viziunea aceasta pesimistă despre efemeritatea oamenilor şi a lucrurilor pune în lumină o temă de largă circulație în literatură, *fortuna labilis* („soarta schimbătoare“).“

(ROMUL MUNTEANU, *Literatura europeană*..., p. 300-302)

REALISM (fr. *réalisme*, din lat. *realis* = „real“). Doctrină filosofică din Evul Mediu care susține că ideile generale („universale“) au o realitate metafizică, în afara individului şi a faptelor particulare, prin opoziție cu idealismul pentru care nimic nu există în afara gândirii.

În sens artistic, literar, realismul denumeşte tendința de a reprezenta realitatea aşa cum este, fără a încerca o înfrumusețare a ei. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea se definesc sensurile conceptului de realism. Există un „realism etern“ în înțelesul raportului dintotdeauna al artei cu realitatea, orice artist năzuind, în fond, să reflecte realitatea, chiar dacă este vorba despre cea a „visurilor şi simbolurilor.“ În sensul cel mai răspândit, realismul se cristalizează ca un curent pornind de la dezbaterile pe marginea picturii lui G. Courbet (1819–1877) şi de la eseurile lui Champfleury publicate în 1857 cu titlul *Le Réalisme.* Ideile realismului literar erau deja concretizate în romanele lui Balzac care, de altminteri, recomanda: „Romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză aşa cum e ea, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cât de perfect posibil şi indiferent față de protestele publicului, înspăimântat că se vede zugrăvit pe sine.“ După Courbet, „esența realismului este negarea idealului şi a tot ce urmează de aici. Prin aceasta se ajunge din plin la emanciparea rațiunii, la emanciparea individului şi, în cele din urmă, la democrație.“ Realismul se naşte ca reacție la romantism. Sensibilității subiective şi imaginației li se opune conştiința lucidă.

„Realismul – spune Gaëtan Picon – se defineşte prin grija de a descoperi, de a revela o realitate pe care romantismul a evitat-o sau a travestit-o. Cuvântul său de ordine e al ştiinţei: a vedea clar.“ Scriitorul realist observă omul în mediul său natural, social şi istoric, portretul şi descrierea întemeindu-se pe reflecţie morală şi analiză psihologică. Marii realişti sunt: Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Thackeray. La noi: N. Filimon, I. Creangă, Slavici, Caragiale, H.P. Bengescu, dar mai ales Liviu Rebreanu, G. Călinescu şi Marin Preda. O variantă degradată a realismului a constituit-o realismul socialist, practicat în U.R.S.S. şi în ţările de „democraţie populară“, potrivit principiilor căruia arta e o „formă a conştiinţei sociale“, un „mijloc de educare a proletariatului“, un „instrument al luptei de clasă“. În America latină se practică o formă de realism numită *realism magic*, întemeiată pe imaginaţie şi fantastic, prezentă în opera unor scriitori ca: Alejo Carpentier, Jorje Amado, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Marquez, Manuel Scorza etc.

„Prin realism literar, «réalisme», se înţelege încă de la întâia apariţie a termenului francez (în *Mercure de France* din 1826), *la littérature du vrai*. Pentru istoria literaturii, el desemnează, ca noţiune puternic împământenită în Franţa, acel raport faţă de realitate care marchează romanele lui Stendhal, Balzac sau Flaubert. Contrarie esteticii clasiciste, cu formula ei „vrem să descriem natura, dar natura frumoasă!“ (Chateaubriand), estetica realistă vrea să surprindă întreaga realitate, chiar şi pe cea inferioară; drept care ea face nu numai vrednice de a fi tratate literar domenii ale lumii morale şi sociale socotite până atunci tabu, ca fiind lipsite de nobleţe, ci, printr-un fel de reacţie ostilă unei idealizări tradiţionale a realităţilor, le acordă o preferinţă tematică evidentă. Principala caracteristică a literaturii realiste este însă prezentarea omului în contextul său: în cadrul interdependenţelor sociale, politice şi economice ale epocii sale, acestea constituind, totodată, condiţiile de bază pentru felul său de a fi şi de a acţiona. În plus, înfăţişarea acestui fundal câştigă tot mai mult în importanţă faţă de primplanul naraţiunii. Cercetarea condiţionării economico-sociale a vieţii omeneşti capătă în romanul epocii dintre Stendhal şi Flaubert o asemenea pondere, încât, pentru caracterizarea lui, s-a putut vorbi despre o nouă «*écriture de la socialité*» şi despre socializarea domeniului naraţiunii.“

(KLAUS HEITMANN, *Realismul* ..., p. 8; trad. Ruth Roth)

„În revista *Le Réalisme* (a lui Duranty, scoasă în 1856, la un an de la expoziţia şi manifestul programatic ale lui Gustave Courbet) citim că: «Realismul impune o redare exactă, completă, sinceră a mediului social, a epocii în care trăim, întrucât o asemenea orientare a investigaţiilor este justificată de raţiune, de cerinţele intelectuale şi de interesul

public, fiind liberă de minciună şi de orice şarlatanie [...] Modalitatea de redare trebuie să fie cât mai simplă, pentru ca toţi să o poată înţelege. Trebuie să-l prezentăm pe om dinspre latura socială care se vede cel mai bine, se înţelege cel mai uşor şi este cea mai variată, şi să avem în vedere reprezentarea acelor probleme care se referă la viaţa unui număr foarte mare de oameni şi care survin deseori în sfera instinctelor, dorinţelor, pasiunilor [...] Realismul pune, deci, în faţa artistului un scop filosofic, practic, util, şi nu unul distractiv, înălţându-l astfel mai sus."

(H. MARKIEWICZ, *Conceptele* ..., p. 241-242; trad. C. Geambaşu)

„Romanul realist se depărtează de cele două defecte ale romanului romantic, defecte care la 1831 deveniseră izbitoare: abuzul de melancolii languroase, după moda din 1820, şi exagerări colorate, după moda din 1830. Romanul realist va fi o întoarcere spre literatura «francă» a strămoşilor noştri; el va face ca literatura franceză să reintre pe făgaşul ei tradiţional. Romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză aşa cum e ea, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cât de perfect posibil şi indiferent faţă de protestele publicului, înspăimântat că se vede zugrăvit de viu [...] Scopul romanului, aşa cum îl înţelege Balzac, este foarte apropiat de acela al istoriei, aşa cum o concepuse Voltaire şi cum o realiza Michelet. Balzac voia să facă istorie a moravurilor epocii sale [...] Pe scurt, romancierul, departe de a fi un spirit imaginativ care caută să recompună realitatea, nu e decât secretarul acelui istoriograf care e însăşi societatea: «Inventariind viciile şi virtuţile, adunând diferite aspecte sentimentale, zugrăvind caracterele, alegând evenimentele principale ale societăţii, alcătuind tipuri din unirea la un loc a trăsăturilor mai multor caractere omogene, poate voi ajunge să scriu – nota Balzac – istoria omisă de atâţia istorici, adică istoria moravurilor.»[...] Pictor, istoric, filosof, artist, în sfârşit moralist, iată ce trebuie să fie simultan adevăratul romancier.

Champfleury, cel care în lucrarea *Realismul* (1857) stabilea doctrina noii tendinţe literare, credea că: „Pentru un romancier impersonal, idealul e să devină un proteu, schimbător, multiform, victimă şi în acelaşi timp călău, judecător şi acuzat, care să poată deţine pe rând rolul preotului, al magistratului, sau să ia sabia soldatului, plugul ţăranului, să adopte naivitatea poporului, prostia micului burghez."

(PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine* ..., p. 223-228, trad. Alexandru George)

RENAŞTERE (din a *renaşte*, după modelul fr. *Renaissance* şi ital. *Rinascimento*). Mişcare literară, artistică şi ştiinţifică a secolelor XIV-XVI fondată în mare parte pe imitarea Antichităţii. Etapă strălucită în istoria culturii europene durând de la Petrarca şi Boccaccio (secolul XVI) până la Torquatto Tasso, amurgul literar fiind marcat de Shakespeare şi Cervantes, Renaşterea este epoca marilor capodopere în toate artele. Apariţia conceptului de om universal (*uomo universale*) a pus în mişcare puteri crea-

toare şi nobile competiţii. Mantegna, Pierro della Francesca, Botticelli, Leonardo da Vinci, Paolo Ucello, Michelangelo, Rafael, Tiţian, Brunelleschi, Bramante, Ariosto, Albrecht Dürer, Briardo, Torquatto Tasso, François Rabelais, Holbein, Cranach, Thomas Morus, Marlowe, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Góngora sunt câteva dintre marile nume ale Renaşterii. Înflorind în Italia şi răspândindu-se apoi în celelalte ţări ale Europei, Renaşterea aduce o nouă viziune asupra omului înţeles ca puternică individualitate, ca univers întreg, ca forţă creatoare.

„Pe lângă descoperirea lumii, cultura Renaşterii aduce o altă realizare, de o însemnătate şi mai mare: Renaşterea descoperă şi scoate la lumină omul în întregul său.

Înainte de toate, această epocă dezvoltă individualismul într-o măsură nemaiîntâlnită până atunci; apoi îl aduce în lumina cunoaşterii, studiind cu pasiune şi sub toate aspectele tot ceea ce este individual. Dezvoltarea personalităţii este esenţial legată de capacitatea cunoaşterii de sine şi a altora. Privind aceste două mari fenomene, nu trebuie să uităm influenţa literaturii antice, căci modul de a cunoaşte şi a descrie elementul individual şi elementul uman, în genere, a fost determinat şi nuanţat, în mod esenţial, de acest intermediar. Cât priveşte puterea de cunoaştere, ea era inerentă vremii şi raţiunii [...] Omul şi umanitatea au fost pentru întâia oară cunoscute în adevărata şi profunda lor natură. Chiar şi acest unic rezultat al Renaşterii ar fi suficient pentru ca epoca să merite recunoştinţa noastră eternă.

A existat din totdeauna noţiunea logică a umanităţii, dar numai Renaşterea a cunoscut-o cu adevărat ca pe o realitate.

*Pi*co della Mirandola este acela care exprimă gândurile cele mai înalte în această privinţă, în discursul său *Despre demnitatea omului*, care poate fi socotit una dintre cele mai nobile mărturii ale unei epoci de cultură.

Pentru a-şi desăvârşi opera de creaţie, Dumnezeu l-a făcut pe om, ca acesta să cunoască legile care conduc universul, să-i iubească frumuseţea şi să-i admire grandoarea. El nu l-a condamnat să trăiască în acelaşi loc, nu i-a înlănţuit nici fapta, nici voinţa – ci i-a dat libertatea de mişcare şi libertatea de voinţă. „Te-am aşezat în mijlocul lumii – zise Creatorul către Adam – ca să poţi privi mai uşor în jurul tău, să vezi tot, să pătrunzi tot. Te-am creat ca pe o fiinţă nici cerească, nici pământească – nici muritoare, nici nemuritoare, ca să fii tu însuţi liberul tău plăsmuitor şi biruitorul tău; tu poţi coborî până la a deveni animal şi poţi să te înalţi până la a renaşte ca o fiinţă divină. Restul vietăţilor primesc când vin pe lume ceea ce le trebuie – spiritele înalte sunt de la început, sau îndată după aceea, ceea ce vor trebui să fie şi să rămână pentru vecie. Numai tu poţi creşte şi înflori după propria ta voie – tu singur porţi în tine sâmburele unei vieţi universale.“

(JACOB BURCKHARDT, *Cultura Renaşterii* ..., vol. II, pp. 34-92)

„Cea de-a doua jumătate a secolului XV a deschis puţin câte puţin căile umanismului [...] Umanismul secolului XVI, şi în special cel al poeţilor Pleiadei, apare mai puţin ca o descoperire a Antichităţii clasice, din care, de altminteri, Evul Mediu n-a încetat nici o clipă să se hrănească şi căreia i-a păstrat cu pasiune şi pioşenie comorile, cât mai degrabă ca o restituire a adevăratei forme a zeilor şi o concepţie mai justă despre realitatea antică (instituţii, moravuri şi costume) şi despre spiritul antic pe care renunţă, în parte, să-l creştineze. Totuşi, restituirea e incompletă. Modurile de interpretare scolastică supravieţuiesc transformând încă la Ronsard însuşi leul din Nemeea în Hercule creştin. În multe domenii, în special în arhitectură, dar şi în scriitura gotică şi în teatru, Evul Mediu supravieţuieşte până la mijlocul secolului XVI. Astfel, dacă în anumite puncte Renaşterea inovează, în altele nu face decât să continue şi să perpetueze tradiţia medievală."

(GUSTAVE COHEN, *La grande clarté* ..., p. 168-169; trad. Irina Petraş)

„Însăşi definirea naturii ca obiect fundamental al cunoştinţei, ca formă şi izvor al ştiinţei, înseamnă pierderea acelui sentiment metafizic-teologic al existenţei, care valorifica şi alimenta creaţiile spirituale în Evul Mediu. Raportul om–natură, ridicat la rang iniţial, elimină transcendentalul de puternică tentă mistică, transcendental valorificat şi actualizat şi promovat cotidian în Evul Mediu. Pierderea raporturilor directe cu transcendentalul (de fapt, la aceasta se reduce, schematic, filosofia Renaşterii) ajunge şi mai amplă, când, alături de natură şi mai preţuit decât ea, se ridică conceptul omului ca măsură a lucrurilor [...]

Prin exaltarea gloriei păgâne în locul smereniei evlavioase creştine, Petrarca se distinge ca un precursor al Renaşterii, după cum dragostea lui fierbinte pentru codicele antice, respectul idolatru pentru Homer şi greci, dispreţul împotriva barbarelor versiuni medievale îl înscăunează cel dintâi umanist ..."

(MIRCEA ELIADE, *Contribuţii la* ..., p. 23-24)

ROMANTISM (fr. *romantisme*). Ansamblul mişcărilor intelectuale şi artistice care, începând cu sfârşitul secolului al XVIII-lea, fac să prevaleze, în literatură, muzică, arte plastice, sentimentul asupra raţiunii, imaginaţia asupra analizei critice. Lucian Blaga îl descrie prin pasiunea pentru mişcare, creaţiune şi elementar, căreia i se adaugă „anecdota cosmică", adică predilecţia pentru subiecte cu perspective universale, cosmice. Ca şi curent literar, romantismul este o mişcare literară care se manifestă în secolul XVIII în Anglia şi Germania, în secolul XIX în Franţa, Italia, Spania. Se caracterizează prin victoria sentimentului asupra raţiunii. Căutând evadarea în vis, exotism sau trecut, romantismul exaltă gustul pentru mister şi fantastic. Libera expresie a sensibilităţii, cultul *eului* îl opun idealului clasic. Romantismul se conturează deja în romanele lui Richardson şi

în poemele lui Ossian şi se accentuează cu Goethe şi Hölderlin, în Germania, şi Southey şi Wordsworth, în Anglia, pentru a triumfa cu Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, în Franţa. „Noua manieră de a simţi“ e reprezentată de Leopardi în Italia şi de Zorrilla în Spania. Paralel cu romantismul literar se dezvoltă un romantism artistic: Géricault, Delacroix, Devéria în pictură, Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt în muzică. La noi, literatura paşoptistă îmbină elemente clasice şi romantice, romantismul românesc atingând apogeul o dată cu creaţia eminesciană.

„Ar exista, susţine Paul Cornea, dacă pornim de la fiecare cultură în parte, fără totodată să ignorăm fondul comun european, cel puţin trei romantisme: acela apusean de dinainte de 1830 (antiluminist, monarhic, religios, egoist, medievalizant, deziluzionant şi contemplativ), acela apusean de după data respectivă (umanist, sociologizant, energetic, titanian) şi acela răsăritean (proluminist, naţional, idealist, folclorizant, militant) [...]

Concepţia şi-a aflat cea mai completă elaborare de până astăzi în cartea lui Virgil Nemoianu din 1984 intitulată *The Taming of Romanticism* („Îmblânzirea romantismului“). Preluând o sugestie ivită în istoriografia germană, cartea distinge un prim romantism, înainte de 1815, şi un stadiu târziu al curentului, între 1815 şi 1848 (sau mai încoace). Numit *High Romanticism* (H.R.), cel dintâi se dezvoltă în epoca revoluţiei franceze şi a imperiului, în câteva ţări occidentale, cum ar fi Anglia, Germania şi Franţa, şi este o mişcare caracterizată de radicalism ideologic, coerenţă, vizionarism, simţ cosmic, integrarea contrariilor, misticism şi intensitate pasională. Stadiul ulterior şi-a primit numele de *Biedermaier Romanticism* (B.R.) de la un personaj creat pe la mijlocul secolului trecut de doi ziarişti münchenezi şi desemnând un tip de filistin mic-burghez. Folosit iniţial cu sens peiorativ, extins apoi la fenomene de modă şi mobilier din perioada Restauraţiei, termenul a fost, în fine, preferat altora pentru denumirea celui de-al doilea romantism în întregul său [...] Majoritatea trăsăturilor B.R. (unele contradictorii) au fost intuite din prima clipă: înclinaţie spre moralitate, valori domestice, intimism, idilism, pasiuni temperate, confort spiritual, societate, militantism, conservatorism, ironie şi resemnare [...]

Cu excepţia Angliei şi, în parte, a Germaniei şi Franţei, nici o altă cultură europeană nu posedă toate verigile lanţului, pe care Virgil Nemoianu îl reprezintă în felul următor: Neoclasicism (în formă luministă) (prima jumătate a secolului XVIII) – Preromantism (luminist) (în jur de 1750) – H.R. (1790–1815) – B.R. (1815–1848) ...

Nici o literatură estică n-a reuşit să se debaraseze prin forţe proprii de paradigma luministă şi clasică, aşa încât nici una n-a dezvoltat prima paradigmă romantică [...]

Romantismul românesc e cuprins, aşadar, între Cârlova, care-şi publică în *Curierul românesc* din 1830 primele poezii, şi Eminescu,

debutant la *Familia* orădeană în 1866. Dar cum apogeul marelui poet este în 1883, iar Ghica şi Sion scriu proză în deceniul 9, trebuie să admitem că romantismul se prelungeşte, cel puţin calendaristic, până la moartea lui Eminescu. La limita de sus, el se întâlneşte cu spiritul victorian – junimismul, realismul, naturalismul – după ce, la aceea de jos, s-a desprins din neoclasicismul luminist şi din rococoul sentimental al trubadurilor de la finele vechiului regim. Astfel de suprapuneri nu trebuie să ne tulbure. În orice cultură care nu se mai află în prima ei copilărie epocile se încalecă adesea şi formulele coexistă."

(N. MANOLESCU, *Istoria critică* ..., p. 168-171)

„În anii 1790, sub dublul impact al Iluminismului intrat în declin şi al Revoluţiei franceze, presimţiri negre şi îndoieli care începuseră să se facă simţite la începutul veacului al XVIII-lea au primit dintr-o dată semnificaţii mai adânci şi mai tulburi. Se zguduiau din temelii vechile sisteme, vechile certitudini erau subminate. Armele făurite de *philosophes* pentru asaltul superstiţiei erau acum folosite împotriva celor mai iubite credinţe ale lor în suficienţa raţiunii umane, în perfectibilitatea omului şi în ordinea logică a universului. Probleme pe care ei le ridicaseră, dar care fuseseră lăsate nerezolvate, fiind insolvabile empiric, au devenit dintr-o dată de primă urgenţă. Dintr-un tumult de îndoieli chinuitoare au început să apară convingeri noi care nu puteau fi reduse la nişte simple formule: credinţa în primatul imaginaţiei, în potenţialitatea intuiţiei, în importanţa sentimentelor şi a integrităţii afective şi, mai presus de orice, în identitatea şi unicitatea valorii fiecărei fiinţe umane în universul veşnic schimbător."

(HUGH HONOUR, *Romantismul*, I, p. 19; trad. Mircea M. Tomuş)

„Romantismul nu este expresia unui echilibru, dimpotrivă e o artă a tensiunii nerezolvate şi a formelor deschise. Orice îngrădire repugnă spiritului romantic şi, de aceea, în opoziţie cu estetica clasicismului, estetica romantică respinge orice normă şi reglementare [...]

Sursele de inspiraţie ale romantismului se deplasează [...] din antichitate spre evul mediu şi spre trecutul naţional, deşi inspiraţia antică nu este absentă [...] Viziunea romantică e o viziune globală. Romanticul are percepţia totalităţii, şi nu a detaliului, e atras de sinteză şi nu de analiză [...]

Expresia poetică romantică, dominată de lirism, încearcă să stabilească o comunicaţie directă, nemijlocită, între lumea interioară şi cea exterioară, între finit şi infinit. Simbolul [...] înlesneşte aceste comunicaţii, satisfăcând, prin însăşi structura sa, aspiraţia spre infinit, socotită definitorie pentru sufletul romantic [...]

Lirismul este dimensiunea majoră a literaturii romantice şi, în acest domeniu, romantismul a operat o înnoire, o revoluţie poetică hotărâtoare pentru toate mişcările literare ulterioare, chiar şi pentru acelea născute în opoziţie faţă de el. Hipersensibilitatea – socotită acum condiţie primă a creaţiei poetice –, o anumită beţie a sentimentelor, starea de permanentă tensiune şi de iremediabilă nostalgie,

facultatea de a crea poetic repetând actul genezei, de a comunica o atmosferă interioară sau mitică prin mijlocirea simbolurilor, receptivitatea față de apelurile oculte ale unei naturi enigmatice – toate acestea sunt cuceriri ale romantismului față de care cele mai noi orientări poetice ar fi de neconceput."

(VERA CĂLIN, *Romantismul,* p. 58-59; 165)

„Individualismul fiind legea însăşi a revoluţiei romantice, mişcarea îmbracă în mod necesar feţe dintre cele mai diverse.

Melancolie: Mulţi scriitori romantici probează, în operele lor, o umoare sumbră, o melancolie pe care o justifică prin analiza condiţiei lor [...] Melancolia romantică exprimă criza unei lumi bulversate de revoluţii, războaie, tulburări economice sau sociale, şi care caută dureros un nou echilibru.

Frenezie: Replierea asupra sinelui care caracterizează melancolia se opune exaltării dereglate care primeşte numele de frenezie. Apariţia, pe la 1820, a unei şcoli frenetice răspunde exigenţelor unei societăţi blazate care, după atâtea orori trăite, caută sursa unor emoţii noi în ficţiuni literare încă mai oribile.

Fantastic: Alături de inspiraţia frenetică apare adesea inspiraţia fantastică, la modă în jurul lui 1830 sub influenţa lui Hoffmann.

Fantasticul nu se confundă cu miraculosul convenţional din povestirile mitologice sau din feerii, care implică o derută a imaginaţiei; se defineşte din contră prin intruziunea brutală a misterului în cadrul familiar al vieţii reale.

Pitoresc: Pentru a uita cruzimea veacului, unii dintre scriitori se refugiază într-un vis artistic.

Umanitarism: În timp ce Gautier îşi desăvârşeşte doctrina estetică, cea mai mare parte a confraţilor întru literatură descoperă, din contră, problemele timpului lor şi-şi proclamă îndatoririle faţă de speţa umană [...] Romantismul devine astfel o filosofie socială; voinţei de a elibera Arta îi succede cea de a elibera Omul.

Misticism: În fine, scriitorii romantici au aspirat cu toţii la o fericire ideală [...] Romantismul apare ca un avânt al geniului individual în căutarea Absolutului."

(P.G. CASTEX, P.SURER, G.BECKER, *Histoire* ..., p. 553-554; trad. Irina Petraş)

„Ştim că de-abia de la 1840 înainte, când se structurează deplin şi începe să funcţioneze, ca oricare sistem constituit, pe baza dinamismului interior specific, romantismul va realiza marele său recital şi la noi. Îl vom găsi de-aici înainte pe toate drumurile culturii, desfăşurând din aceeaşi celulă germinativă o floare exuberantă şi infinit diversă: va fi vizionar şi apocaliptic cu Heliade, mesianic şi exaltat cu literatura de exil a paşoptismului, epic şi solar cu Alecsandri, declamator şi gotic cu Bolintineanu, dezamăgit şi faustic cu post-paşoptiştii, titanian şi sarcastic cu Hasdeu, până când Eminescu îl va face să transmită fiorul realităţilor impalpabile şi al lumilor înecate dinlăuntrul nostru, muzica

legănătoare sau tumultoasă a peisajului, mitul originilor şi rostogolirea sempiternă a civilizaţiilor, spectacolul orologeriei cosmice şi al dezagregării universale, convocând astfel Subconştientul, Natura, Istoria, Transcendentul, Absurdul, personajele marii literaturi din toate timpurile, în care Omul îşi descoperă, cu surpriză, fervoare, îndoială sau spaimă, destinul său splendid şi mizerabil, de stăpân al spiritului şi ironie a nimicului."

(PAUL CORNEA, *Originile* ..., p. 605)

„... în timp ce doctrina clasică conţinea înainte de orice ideea de ordine şi de disciplină, şi voia să se opună trecutului medieval în care libertatea individuală şi absenţa sistemelor artistice apăreau ca cel mai grav defect, romanticii, opunându-se ravagiilor pe care le pricinuia îngustimea gustului, confundată pe nedrept cu severitatea regulilor, s-au preocupat pentru prima dată să proclame independenţa artei, caracterul ei individual şi genuin, adică, în rezumat, să nege orice teorie mai sistematică. [...]

Zugrăvind eul poetului, poezia va zugrăvi umanitatea întreagă; într-adevăr, inima omului nu se schimbă, afirmă Hugo, în ciuda revoluţiilor sociale sau politice: «ea va rămâne totdeauna inima omului, temelia artei» [...] «Vai! când vă vorbesc despre mine, vă vorbesc despre voi. Cum de nu vă daţi seama? Ah, ce nebun e cel care crede că eu nu sunt tu!» [...] «Să îndrăznim să afirmăm cu tărie. În realitate, poetul îşi scoate geniul [...] pur şi simplu din propriul suflet şi din propria sa inimă»."

(PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine* ..., p. 190-193;
trad. Alexandru George)

„La fel cum Novalis preferă boala faţă de sănătate, tot astfel preferă cu mult noaptea faţă de zi *cu lumina sa impertinentă*.

Ura faţă de zi şi faţă de lumina zilei poate fi găsită fără excepţie la toţi romanticii. Novalis merge şi mai departe pe această cale în celebrele *Hymen an die Nacht.* Faptul că iubeşte noaptea e uşor de înţeles. Deoarece noaptea ascunde lumea înconjurătoare faţă de Eu, este ca şi cum ar sili Eul să se reculeagă în sine. Aşadar, sentimentul de sine şi sentimentul nopţii sunt unul şi acelaşi lucru... [...]

Am descris sufletul romantic (*Gemüt*) ca o interiorizare surdă fără nici o năzuinţă şi fără nici o dorinţă, ca o vatră dogoritoare în care se înăbuşă libertatea şi se sugrumă orice orientare către exterior. Dar acesta nu este întregul adevăr. A mai rămas o tendinţă izolată către exterior, aceea denumită dor. Dorul este forma pe care o ia năzuinţa romantică, sursa întregii sale poezii. Ce este dorul? Este în acelaşi timp şi lipsa unui lucru şi dorinţa de acel lucru, iar ca atare este lipsit de voinţa sau hotărârea de a obţine ceea ce lipseşte, tot astfel după cum este lipsit şi de alegerea mijloacelor de a ajunge în posesia acelui lucru [...] Nu este important decât să-şi păstreze credinţa că acest dor îşi va găsi obiectul. Şi este atât de uşor să-şi păstreze o asemenea credinţă. Căci totul în jurul lui cuprinde semne prevestitoare şi presimţiri. Novalis i-a dat numele misterios şi vestit de *floare albastră*. Fireşte că

această expresie nu trebuie înțeleasă textual. Floarea albastră este un simbol tainic [...] este și simbolul desăvârşitei mulţumiri, al fericirii ce umple tot sufletul ...“

(GEORG BRANDES, *Principalele curente* ..., p. 171-191; trad. Yvette Davidescu)

SĂMĂNĂTORISM (de la *Semănătorul*, revistă fondată de Vlahuţă și Coşbuc în 1901). Principalul teoretician al curentului a fost Nicolae Iorga. Problema ţărănească e considerată problema fundamentală a vremii, rezolvabilă printr-o vastă, organizată răspândire a culturii în lumea satelor. Atitudine conservatoare, sămănătorismul își propune promovarea unei literaturi naționale împotriva orientărilor moderniste care alterează *specificul național*. Este preferat un mic romantism idilic, patriarhal, sfătos şi moralist. Alături de opere minore, *sămănătorismul* este reprezentat și de creaţia unor scriitori de valoare precum Șt. O. Iosif, Emil Gârleanu, Sadoveanu, Goga.

Tendințe sămănătoriste manifestă şi revistele *Viaţa*, *Vatra*, *Floare albastră*.

„O literatură trebuie să afirme sufletul unui popor în forma care corespunde culturii timpului [...] N-am pornit de la fetişismul orb pentru români, n-am început cu divinizarea, din cine ştie ce motive de şiretenie sau neînțelegere, a ţăranului, nu ne-am închis într-o mărginire, ci am recunoscut o necesitate firească, înaintea căreia trebuie să se plece oricine ca înaintea oricărei necesităţi a naturii: aceea de a da neamului românesc o literatură care să pornească de la el, de la ce e mai răspicat şi mai caracteristic în el şi de a da în acelaşi timp literaturii universale, în formele cele mai bune ale ei, un capitol nou şi original.“

(N. IORGA, *Împotriva clevetirilor* („Semănătorul“, 1905), în *Presa literară* ... vol. II, p. 17)

„Sămănătorismul a fost expresia motivată a unei necesităţi istorice într-o perioadă de lâncedă aşteptare literară. Iar ceea ce a însemnat necesitatea istorică ni se pare acum limpede: problematica naţională şi socială care domina viaţa publică şi spirituală.

Lupta pentru unitatea politică a ţării, pentru eliberarea de sub povara încătuşării naţionale a populaţiei româneşti din provinciile româneşti ale Austro-Ungariei era una din componentele acestei necesităţi istorice. Acesteia i se adăuga şi problema socială, legată acum, în chip decisiv, de problema rurală. Pentru a crea un curent de opinii, pentru a coborî – altfel spus – principiile în oameni şi a le transforma în fapte şi atitudini, era necesar un efort de a defini particularităţile naţionale ale poporului, specificitatea vieţii sufleteşti româneşti. Era necesar să se demonstreze, chiar mai mult decât atât, însăşi ideea unităţii vieţii sufleteşti, specifice, a populaţiei româneşti dintr-o parte şi

cealaltă a Carpaţilor. Sigur, de la cronicari la paşoptişti, această idee şi aceste principii fuseseră mereu dezvoltate. Ideea rămăsese însă acum ascunsă în filele unor tomuri de istorie sau în reviste, ziare şi cărţi uitate. Era nevoie de reluarea acestor idei scumpe, de prelucrarea şi revitalizarea lor şi – mai ales – de un efort de coborâre a lor în mase. E tocmai ceea ce a realizat sămănătorismul [...] pe o cale simplă şi indirectă, pe calea literaturii.“

(Z. ORNEA, *Sămănătorismul*, p. 232-233)

SIMBOLISM (fr. *symbolisme,* de la simbol). Mişcare literară şi artistică după care valoarea operei de artă stă nu în traducerea fidelă a realităţii, ci în combinarea sentimentelor şi gândurilor, a figurilor şi formelor după legile lor proprii. Mişcarea simbolistă a luat naştere în jurul anului 1885 şi a grupat poeţi care reacţionează faţă de idealul estetic al „artei pentru artă“ şi faţă de pozitivismul literaturii naturaliste. Ei încearcă să sugereze, prin valoarea muzicală şi simbolică a cuvintelor, nuanţele cele mai subtile ale stărilor lor sufleteşti. Considerându-i pe Verlaine şi Rimbaud drept precursori, simboliştii se grupează în jurul lui Mallarmé. Alţi reprezentanţi, în literatură: Maeterlinck, Verhaeren, O. Wilde, Stefan George, Ruben Darío; în pictură: Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon; în muzică: Wagner. La noi, Macedonski e un apologet al simbolismului în articolul *Poezia viitorului* (1892). Poeţi simbolişti: Ştefan Petică, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, G. Bacovia; Ovid Densusianu cu revista sa *Viaţa nouă* frecventează estetica simbolistă.

„Către 1880, se conturează o reacţie la solemnitatea şi răceala şcolii parnasiene. Anume dezlânată, o nouă boemă se revarsă în cabaretele la modă [...] Aceşti neo-romantici se declară de bună voie ca aparţinând unui secol vlăguit şi asistă la cele din urmă tresăriri ale unei civilizaţii muribunde. Un vers de Verlaine dă tonul inspiraţiei: «Sunt Imperiul la capătul decadenţei.» Ei nu mai cred în tradiţii şi nu se simt în stare să pregătească ferm reînnoirea poeziei; transcriu, fără a se lua în serios, vagi langori sau bruşte nevroze; caută o expresie vaporoasă sau îngroşată. În 1886, un manifest al lui Jean Moréas, publicat în *Le Figaro*, consacră naşterea aşa-numitei şcoli simboliste. Două reviste literare, *Le Décadent* şi *Le Symboliste*, duc, în paralel, o luptă contra poeziei academice; influenţele se amestecă ori se împotrivesc; dar reprezentanţii spiritului decadent sunt degrabă absorbiţi de mişcarea simbolistă [...]

Simbolismul este, esenţialmente, idealismul aplicat literaturii. Poeţii simbolişti visează să atingă, dincolo de aparenţe, o realitate transcendentă. Lumea sensibilă, după ei, nu-i decât reflectarea unui univers spiritual. Caută, totodată, să descopere, cum au făcut-o mai devreme Baudelaire şi Rimbaud, secrete corespondenţe între diferitele simţuri, corespunderi care să le ofere cheia universului. Ei consideră

poezia ca instrument de cunoaştere metafizică şi se străduiesc să traducă dezvăluirile lor în simboluri verbale. Pentru a sugera această realitate impalpabilă, ei împrumută de la muzică forţa evocatoare. Unii recomandă folosirea versului liber, eliberat de chingile rimei şi de cerinţele metricii regulate."

(P.-G.CASTEX, P. SURER, G. BECKER, *Histoire de la* ..., p. 755; trad. Irina Petraş)

„Parnasianismul ... a fost un neoclasicism, o reacţie antiromantică, el a reproşat artistului exprimarea eului şi interesul pentru mediile mizerabiliste şi pitoreşti, pentru figuri ce nu corespundeau normelor clasice ale frumosului. [...] De semnalat este şi că pe lângă acea intoleranţă a parnasienilor în ceea ce priveşte etalarea eului, ei vor fi şi împotriva preocupărilor sociale în opera de artă.

Simbolismul este un antiparnasianism şi un neoromantism. Părintele său, Baudelaire, într-o mare parte a creaţiei lui, s-a străduit să demonstreze că viaţa contemporană este pe deplin aptă să furnizeze materialul artistic necesar poetului, că Poezia, Eroismul nu sunt doar ale personajelor antice, că ele se pot întâlni în viaţa obişnuită. El dorea o artă care să arate «cât suntem de mari şi de poetici cu cravatele şi cu cizmele noastre lustruite.» Baudelaire prefera de aceea pe Balzac lui Homer. Asta înseamnă că trăsăturile fundamentale ale romantismului (cultul eului, revolta împotriva tabu-urilor clasice, atacul îndreptat împotriva regulilor ce vor să impună în exclusivitate sentimentele «nobile» şi versificaţia normativă) se continuă. Thibaudet spunea mai mult: «S-a vorbit adesea de reacţiuni contra romantismului. S-a dat acest nume multor mişcări cum ar fi Parnasul, realismul, naturalismul, neoclasicismul. Dar nu ar fi greu să arătăm că ele sunt mai degrabă decompoziţii sau transformări ale romantismului.» (*Istoria literaturii franceze*, 1936, p. 122). Simbolismul a dus mai departe multe trăsături ale romantismului, a preluat chiar şi anumite teme romantice, ducându-le mai departe [...]

Ineditul simbolismului constă mai ales în faptul că noua generaţie face un romantism exacerbat, dovedind nu doar o sensibilitate ci o *sensibilizare* nervoasă sporită.

În ceea ce priveşte temele preluate de la romantici, am semnala, de exemplu, pe acelea pe care Eminescu le-a dus la o desăvârşită concentrare pe linia romantică, cum sunt: dialectica antitezei *Venere* şi *madonă* sau exprimarea ideii de *voluptate a morţii neîndurătoare*. Tot în tradiţia romantică este şi interesul pentru boală, complicat însă cu influenţa zolistă a descrierii cazurilor şi a simptomelor, totul la o vibraţie acută şi exasperată. De asemenea, interesul pentru ceea ce este misterios şi tenebros sau foarte vag, de unde frecvenţa unor vechi mituri, eresuri populare şi legende vechi, ca şi descrierea unor vechi castele cu castelane închipuite, a locuinţelor de demult, încărcate de obiecte prăfuite, macerate de vreme, dar evocatoare de amintiri, senzaţii vagi, retrăiri delicioase, în căutarea timpului pierdut. [...]

(Iată) acele caracteristici ale artei baudelairiene pe care le putem urmări în poezia promovată de *Literatorul:*

a) *Frumusețea urâtului.* [...] care a însemnat descoperirea frumuseţii în aspecte ale realităţii socotite urâte, un fel de *estetică a urâtului* [...]

b) *Corespunderile (correspondences)* lui Baudelaire au însemnat punctul de plecare al viitorului simbolism [...]: întâlnirea între senzaţii felurite [...] Wagnerismul în poezie nu înseamnă de fapt altceva decât acest efort spre o poezie totală, cât mai complexă şi mai completă [...]

c) *Erotica.* Poezia erotică, de asemenea, se resimte de influenţa lui Baudelaire. În poezia românească însă nu se poate trece uşor peste influenţa lui Eminescu, (însă) înclinaţia spre mister şi bizar în erotică nu este fără legătură cu poezia baudelairiană [...]

d) *Epatarea burgheziei* [...]

e) *Voiajul.* Una dintre temele foarte răspândite în poezia simboliştilor este aceea a plecărilor: vagi, indefinite, dintr-o interioară şi imperioasă nevoie de evadare. Mai ales Minulescu a creat în poezia noastră o asemenea poezie a călătoriei incerte. [...]

f) *Baudelairianismul și pietrele prețioase*. Cântarea frumuseţii rafinate.

g) *O poezie a orășenilor. Paradoxul acestei poezii.* Dacă din estetica lui Baudelaire s-a reţinut acea înclinaţie spre frumuseţea lucrurilor umile, socotite până atunci urâte, lipsite de noblețe şi poezie, trebuie să spunem că, în orice caz, poeţii simbolişti sunt vizibil orăşeni prin felul în care privesc natura ... deși nu au putut, în această primă etapă care a fost marcată de *Literatorul,* să scrie o adevărată poezie a oraşului. [...] De aici refugiul în natură [...] şi tot de aici paradoxul acestei poezii a simboliştilor de la Literatorul – antiurbanismul lor."

(ADRIANA ILIESCU, *Literatorul,* p. 277-279)

„Şcoala simbolistă s-a născut în 1886, în ziua în care Moréas a publicat în suplimentul literar al ziarului *Figaro*, din 18 septembrie, o scrisoare care, propunând termenul, conţinea o definiţie a simbolismului şi a fost considerată primul manifest al acesteia. Lăsând deoparte multitudinea de încercări poetice care înfloreau de câțiva ani, Moréas propunea o concepţie poetică de natură să înlocuiască parnasianismul, aşa cum acesta succedase romantismului. El stabileşte ca maeştri ai simbolismului pe Baudelaire, pe Mallarmé şi pe Verlaine, primul pentru că e *adevăratul precursor,* al doilea pentru că a înzestrat pentru totdeauna poezia *cu sensul misterului și al inefabilului,* iar al treilea pentru că *a rupt lanțurile crude ale verbului.* Punând în opoziție mai întâi poezia nouă, aşa cum o concepea el, cu habitudinile anterioare ale poeziei, Moréas o arată «adversară a învățăturii, a declamației, a falsei sensibilități, a descrierii obiective; poezia se află în slujba Ideii – nu a Gândirii –, Idee care trebuie să se exprime numai prin analogii exterioare. Într-adevăr, simbolismul trebuie să se apere din două direcţii: el nu trebuie nici să reprezinte obiectul exterior pentru sine, nici să exprime, ba nici chiar să conceapă Ideea în sine. Fenomenele concrete sunt simple aparenţe sensibile destinate a reprezenta afinităţile lor ezoterice cu Ideile primordiale.»

Simbolismul se instituia deci înainte de toate ca un idealism care folosea, pentru a se exprima în formă artistică, corespondenţele cântate de Baudelaire, dintre lumea concretă şi cea abstractă, şi acelea care există între diferitele domenii senzoriale ale lumii concrete."

(PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine* ..., p. 264-265; trad. Alexandru George)

„Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de *instrumentalism* [...]

Simbolismul, în greceşte *symbolon,* altfel zis semn, este numele modului de a se exprima prin *imagine* spre a da naştere, cu ajutorul ei, ideei [...] Precum se vede, *simbolismul* este cel mai apropiat *de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei,* procedează tocmai ca dânsa – cu alte cuvinte, fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări [...]

Din datele definiţiunii rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior, că tinde a se deosebi de proză, de elocvenţa vulgară ce impresionează pe ignoranţi, de succesele de bâlci ale *antitezii,* şi că şi-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu ... limbajul în care se simte în largul ei şi pe care burghezimea sufletelor nearipate către aristocraţie în arte nu va ajunge – din fericire pentru poezie – să-l înţeleagă niciodată. Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine – aceste două eterne şi principale sârguinţi ale ideii."

(AL. MACEDONSKI, *Poezia viitorului* (1892), în *Presa literară,* vol. I, p. 344-345)

SUPRAREALISM (fr. *surréalisme*). Mişcare literară şi artistică urmărind exprimarea gândirii pure în afara oricărei logici şi a oricărei preocupări morale şi estetice. Primul manifest al suprarealismului a fost publicat de André Breton în 1924. Artiştii sunt chemaţi să se supună impulsiunilor vieţii lor interioare, să exprime funcţionarea reală a gândirii, să materializeze misterul gândurilor, viselor, asociaţiilor iraţionale, să acorde o importanţă primordială hazardului. Precursori ai suprarealismului sunt consideraţi, în pictură, Bosch, W. Blake, Odilon Redon, iar inspiratori direcţi Hegel, Guillaume Appolinaire, Giorgio De Chirico precum şi dadaiştii; dar, în mare măsură, mişcarea suprarealistă se leagă de opera neurologului şi psihiatrului austriac Sigismund Freud. Reprezentanţi: André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Antonin Artaud, René Char, Raymond Quéneau; în pictură: Max Ernst, de Chirico, Salvador Dali, Francis Picabia.

„Pe ruinele mişcării *Dada,* silită să dispară prin chiar intransigenţa radicală a negaţiei sale, se înalţă sub impulsul aceloraşi oameni mişcarea

suprarealistă, la fel de violentă în lupta sa, dar animată de intenţii constructive.

Suprarealiştii, supravieţuitorii dezabuzaţi ai unei tinereţi sacrificate, n-aşteaptă nici un sprijin de la religie ori societate: «Salvarea, pentru noi, nu se află nicăieri.» Protestul lor traduce o revoltă superioară a conştiinţei individuale. Şi ei refuză toate regulile impuse în numele unui ideal de ordine şi frumuseţe. [...]

Aceşti aventurieri ai spiritului, anarhişti atât prin temperament cât şi prin doctrină, nu formează o şcoală, precum parnasienii ori simboliştii. Grija de a crea o operă literară sau artistică e secundară pentru ei. Definesc o anume atitudine în faţa existenţei şi îşi aleg drept ţel «o nouă declaraţie a drepturilor Omului.» Activitatea poetică este un mijloc, printre altele, de a recuceri o libertate pierdută, ce dă omului ocazia de a înainta în zonele obscure ale conştiinţei şi de a se lua pe sine însuşi în posesie: «Explorarea vieţii inconştiente furnizează singurele criterii de apreciere valabilă a mobilurilor care îl fac pe om să acţioneze» (André Breton). Această aventură îşi are eroul în Lautréamont, pe care suprarealiştii îl descoperă şi îl proclamă unic maestru; dar ei îl recunosc şi pe Rimbaud cel din *Iluminări,* care-şi găsea sfântă dezordinea spiritului. Îşi recunosc datorii şi faţă de Guillaume Appollinaire [...]

Suprarealiştii au dorit să reînnoiască materia poeziei printr-o explorare metodică a misterului interior. Pentru a izbuti în această întreprindere ei au deschis un birou de cercetări, o Centrală în care toţi membrii grupului colaborau cu entuziasm. După exemplul oferit de Freud, ei notau asociaţiile spontane care se realizează în timpul visului. Se interesau de toate stările conştiinţei anterioare sau exterioare gândirii logice: mituri, iluzii nebune, halucinaţii de nevrotici. Studiază cu pasiune fenomenele pe care psihiatrii le numesc hipnoză, dedublare a personalităţii, isterie [...]

În poezia lor, suprarealiştii înlătură orice tentativă de a exprima idei, căci un «poem trebuie să fie o uşurare pentru intelect»; şi orice intenţie chiar de a face operă literară: «Poezia este contrariul literaturii.» Ei doresc să-şi menţină spiritul în acea stare de disponibilitate absolută care să-i permită să primească de-a valma asociaţiile liber formate. Îşi propun doar să transcrie, într-o dezordine revelatoare, fără a le păsa de împotrivirea ori absurditatea lor, toate propoziţiile care se formează în conştiinţa eliberată [...]

Natura, această teorie a creaţiei poetice, implică suprimarea oricăror constrângeri pe care doctrinarii diverselor şcoli, inclusiv simboliştii, le-au recunoscut, totuşi, ca necesare [...] Unul dintre procedeele cele mai familiare poeţilor suprarealişti este scriitura automatică, adică înregistrarea necontrolată a cuvintelor aşa cum răsar în conştiinţă, o dată cu stări obscure trăite. Fidelitatea notaţiei garantează autenticitatea."

(P.G. CASTEX, P. SURER, G. BECKER, *Histoire ...*, p. 830;
trad. Irina Petraş)

„După cel de-al doilea război mondial, pionierii grupului suprarealist s-au regăsit în trei tendinţe principale: 1) cei care au activat împotriva pericolului fascist şi în Rezistenţă (tip Eluard); 2) cei care

n-au urmat cauza revoluţiei şi care au adaptat arta suprarealistă la gusturile şi modele unui anumit snobism capitalist (tip Salvador Dali); 3) cei care pretind conservarea pură a doctrinei iniţiale şi care, politic, se alătură troţkiştilor sau anarhiştilor (tip Bréton). Desigur, se cuvin stabilite distincţii individuale.

Câteva remarci se impun:

– Suprarealismul nu e doar o mişcare literară. A chiar profesat un mare dispreţ pentru obiectul literar. E, înainte de toate, o filosofie (sau mai degrabă o non-filosofie) şi o manieră de a trăi care se exprimă la fel de bine în muzică, cinema, fotografie, invenţia de obiecte etc. Toate artele au suferit influenţa lui.

– Suprarealismul nu e doar francez, chiar dacă s-a născut în Franţa şi şi-a stabilit sediul la Paris. În 1938, expoziţia internaţională a suprarealismului a reunit 14 ţări ale lumii [...]

– Suprarealismul, astăzi, n-a murit. În ciuda oricăror previziuni, cel de-al doilea război mondial nu a dus la perimarea sa. În 1947 o expoziţie a demonstrat vitalitatea lui, mai ales în Statele Unite [...]

Suprarealismul n-a reuşit să schimbe lumea, cum dorea, dar a influenţat profund stilul epocii sale. Astăzi se regăsesc pretutindeni elementele sale, degradate sau vulgarizate ...“

(MARCEL GIRARD, *Guide ...*, p. 105-106, trad. Irina Petraş)

„În secolul al XIX-lea, către 1850, *realismul* îşi stabilea drept misiune imitarea naturii. Ilustrat de scriitori precum Flaubert şi de pictori precum Courbet, nu va întârzia să devină socializant. *Naturalismul,* care i-a urmat, având drept capete de serie pe Zola în literatură şi Corot, Manet şi Degas în pictură, apela la ştiinţă pentru a atinge realitatea. Fixându-şi drept obiectiv explorarea nu doar a naturii vizibile ci şi a celei invizibile a omului, *Suprarealismul* apărea ca o consecinţă evidentă. La începutul secolului XX, cercetările lui Freud arătau că o parte a personalităţii umane scapă conştiinţei: eul numeşte această parte subconştient şi caută mijloacele pentru a o sonda. Investigaţiile sale îl conduc la descoperirea că în subconştient se află o explicaţie a conştientului. Actele ratate, lapsusurile, erorile, visele, instinctele sexuale constituie tot atâtea simptome revelatoare ale amintirilor, dorinţelor, impulsurilor înmagazinate în noi fără să ştim. Poeţii suprarealişti tentează captarea acestei *supra-realităţi* (Apollinaire a inventat cuvântul suprarealism numindu-şi una dintre farse „dramă suprarealistă“) înainte ca raţiunea s-o perceapă şi s-o organizeze. Gérard de Nerval, în *Aurelia* (1855), înregistrase halucinaţiile unui om lovit de nebunie. Lautréamont, bântuit de propriile coşmaruri, încercase o exorcizare în *Cânturile lui Maldoror* (1869). Rimbaud se lansase în *Iluminări* (1886) într-o viziune fulgurantă a eului care-l locuia. Alfred Jarry făcea din absurd, în *Ubu Roi* (1897), un instrument de *introspecţie individuală* şi de *contestare socială* deopotrivă. Suprarealismul nu se mulţumeşte să respingă raţiunea care a domnit atât de îndelung în arta franceză. El se străduieşte să înfăţişeze viaţa psihică, fantasmele, delirurile, refulările şi să găsească *un limbaj pentru a exprima inexprimatul.*“

(JEAN-CLAUDE BERTON, *Histoire de la litérature...*, p.45;
trad. Irina Petraş)

„Suprarealismul se dezvoltă în două direcţii. Îşi propune mai întâi «să scape de constrângerile care apasă asupra gândirii supravegheate», să exploreze acele «câmpuri magnetice» ale inconştientului pe care Freud tocmai le-a impus modei, să regăsească «efervescentul contact al spiritului cu realitatea». Dar suprarealiştii nu se mulţumesc să fixeze imagini pe care Breton le compară cu cele narcotice, să facă apel la copilărie şi vis (precum odinioară Hölderlin, Kleist şi Nerval), ei doresc să unească poezia și revoluția, *să schimbe lumea* asemeni lui Rimbaud. Alegându-şi drept ţintă limbajul, ei cred că lovesc societatea în creştet; contribuind la «discreditarea totală a lumii realului» vor să pregătească izbucnirea Revoluției. Cu ei, poezia depăşeşte literatura, pretinde a fi o experienţă vitală şi ia locul religiei. Opera a devenit substitutul Sacrului pentru scriitori care nu mai cred în nimic, nici măcar în Artă.

În mod paradoxal, suprarealismul, incapabil să facă revoluţia, s-a incorporat patrimoniului [...] Incapabil să «refacă din bucăţi înţelegerea umană», suprarealismul va sfârşi prin a figura şi el în manualele de istorie literară. «A înnegrit destulă hârtie, va spune cu cruzime Jean-Paul Sartre, dar n-a distrus niciodată nimic cu adevărat... Această lume, necontenit aneantizată fără a fi atins un singur grăunte ... e pur şi simplu pusă între paranteze.»“

(PIERRE DE BOISDEFFRE, *Une histoire ...*, p. 18-39); trad. Irina Petraş)

ŞCOALA DE LA TÂRGOVIŞTE Grupare literară înfiripată în 1942, la Târgovişte, de M.H.Simionescu, Radu Petrescu şi Costache Olăreanu, cărora li se adaugă Alexandru George, Tudor Ţopa, Petru Creţia. Numiţi şi „Generaţia discretă“, debutează în jurul anului 1970, sub semnul epicii. Redau jurnalului prestigiul meritat („Ca şi romanul, jurnalul este o machetă a universului“ – Radu Petrescu) şi impun literatura fragmentului („...a scrie înseamnă a integra cele mai aparent depărtate fragmente, a le supune unei coerenţe, a le valorifica doar prin ea“ – Alexandru George).

TINERII FURIOȘI (în engleză *The Angry Young Men*). Sunt denumiţi astfel scriitorii englezi afirmaţi în deceniul al șaselea al secolului nostru. Numele şi-l iau de la autobiografia lui Leslie A. Paul *Angry Young Man (Tânărul furios)*, apărută în 1951, dar sensul de grupare literară, chiar dacă nediferenţiată, fără platformă ori ideologie unitară, se conturează o dată cu premiera, în 1956, a piesei lui John Osborne *Privește înapoi cu mânie.* Generaţia *tinerilor furioși* este o generaţie în criză, nemulţumită de situaţia societăţii britanice de după cel de-al doilea război mondial. Manifestată mai ales în proză şi teatru, îşi exprimă mânia, fronda, revolta împotriva „miturilor confortabile“, a conservatorismului, a vieţii intelectuale lâncede şi închistate, dar

şi dorinţa de a instaura un nou sistem valoric. *Tinerii furioşi* stau sub influenţa teatrului politico-simbolic al lui Sean O'Casey şi Bertholt Brecht. Reprezentanţii în dramaturgie: J. Osborne, John Arden, Peter Schaffer, Harold Pinter, Arnold Wesker. În proză: Alan Sillitoe, John Wain, Colin Wilson, John Braine.

UMANISM (fr. *humanisme*, de la lat. *humanus* = „omenesc"). Umanismul are mai multe accepţiuni. În primul rând, el denumeşte mişcarea umaniştilor *Renașterii* (Erasmus, Montaigne, Budé) care au repus la mare cinste literatura Antichității greco-latine cât și reflecția personală. Umanismul este, apoi, doctrina morală care recunoaşte omului valoarea supremă, opunându-se atât fanatismului religios cât și etatismului politic care cerea sacrificarea individului din rațiuni de Stat. Principiul moral al umanismului este cel al *toleranței*. Filosofia umanistă apără ideea de progres al civilizației umane înspre o formă ideală de umanitate în care omul va fi liber, grație progresului tehnic, atât față de contingențele naturale (foame, frig, boală) cât și față de ceilalți oameni, într-o societate care se va conduce după o Constituție ideală și mondială. Termenul de umanism se aplică și „religiei umane" pe care Auguste Comte dorea s-o instaureze în locul celei divine. De asemenea, se numeşte umanistă orice teorie filosofică, socială, politică având drept țel suprem dezvoltarea nelimitată a posibilităților omului și respectul real al demnității umane. La noi *umanismul* s-a dezvoltat cu accent deosebit pe descoperirea romanității noastre, a latinității limbii și poporului. Reprezentanţi: Neagoe Basarab, Nicolae Olahus, Miron Costin, Dosoftei, Constantin Cantacuzino.

„Umanismul e organizarea vieţii, deci morală, politică, literatură; e cunoaştere prin mijloace omeneşti, nu prin revelaţie, care se transmite prin tradiţie, prin texte şi poate părea autoritate impusă, dar pe care omul o poate pune oricând sub semnul întrebării. Cunoaştere a omului însuşi şi a diverselor sale manifestări. Toate acestea reprezintă, istoriceşte vorbind, nu doar unul, ci mai multe umanisme susceptibile de a se contrazice [...] Umanismul poartă în sine contradicția, în complexitatea însăşi a noţiunii de om."

(PIERRE BARRIERE, *La vie ...*, p. 33-34; trad. Irina Petraş)

VERISM (it. *verismo*, de la lat. *verum* = „adevăr"). Nume dat în Italia şcolii literare şi muzicale care, asemeni Şcolii realiste franceze, îşi revendică dreptul de a reprezenta realitatea întreagă, aşa cum e, fără idealizare. Scriitorul nu inventează, ci înregistrează, este cronicar nu creator, iar opera se face de la sine concurând realitatea obiectivă a lumii.

Reprezentanţi: Luigi Capuano, Giovanni Verga, Grazia Deledda.

Figuri de stil

REPERE

EXPRESIE (fr. *expresion*, lat. *expresio*). Din punct de vedere lingvistic, *expresia* e o îmbinare concisă de cuvinte care exprimă o idee, de cele mai multe ori figurat. Din punct de vedere estetic, denumeşte capacitatea de manifestare pregnantă a sentimentelor. În retorică e sinonimă cu *elocutio. Expresia* reprezintă prezenţa sensibilă a *semnificatului* în *semnificant* şi se întemeiază pe capacitatea semnificantului de a avea o multitudine de semnificări, pe *ambiguitatea* lui, aşadar.

FIGURĂ DE STIL Procedeu utilizat în scopul sporirii expresivităţii unei comunicări. Figurile pot acţiona la nivelul formal al frazei *(repetiţie, inversiune, anacolut* etc.) sau la cel *noţional (metaforă, sinecdocă, hiperbolă).* În unele accepţiuni, figurile acţionând asupra sensurilor sunt *tropi*, nu *figuri de stil.* Potrivit altora, cei doi termeni – *figură de stil* şi *trop* – sunt sinonimi.

IMAGINE ARTISTICĂ Formă concretă a unei idei artistice, *imaginea artistică* este utilizată ca noţiune generală pentru toţi *tropii* şi toate *figurile de stil.*

RETORICĂ (fr. *rhétorique*, lat. *rhetorica*, gr. *retorike* – „arta de a vorbi“). După Platon, „arta vorbirii care produce convingeri“, după Quintilian, „*ars bene dicendi*“, adică „arta de a vorbi bine“ spre deosebire de gramatică, „*ars recte dicendi*“, adică „arta de a vorbi corect“, *retorica* este „posibilitatea de a descoperi în fiecare caz ceea ce este susceptibil de a crea convingere“. (Aristotel) Ea utilizează *tropi* şi *figuri*.

STIL (fr. *style*, lat. *stylus* – „condei, compoziţie“, gr. *stylos* = „băţul cu care se scria pe tăbliţe de ceară“). Stilul înseamnă, în accepţiunea clasică, modul de exprimare verbală sau scrisă. În

accepţiune modernă, pornind de la maxima lui Buffon „*le style c'est l'homme-même*“ („stilul este omul însuşi“), stilul este expresia individualităţii. Un termen apropiat ca sens este *scriitură*, modalitatea de a scrie, de a realiza actul scrisului, *tehnică* a scrisului. În general, se poate vorbi de un stil *epic* sau *dramatic*, de un stil *elegiac* sau de un stil *baroc,* de stilul *naţional,* în toate aceste cazuri denumind totalitatea trăsăturilor unui fenomen care îl deosebesc de altele din aceeaşi clasă.

TROP (fr. *trope,* lat. *tropus,* gr. *tropos* = „întorsătură“; „manieră“ „rotire“). Orice *figură* care constă în folosirea cuvintelor cu un sens diferit de sensul lor obişnuit.
Retorica veche clasifică *figurile* în:

– figuri ale cuvintelor (modificarea *formei:* epenteză, apocopă)
– figuri de construcţie (modificarea *ordinei:* anacolut, elipsă)
– figuri care modifică *sensul*: metaforă, sinecdocă.

*

„Este o constatare plină de consecinţe, pentru întreg domeniul studiilor estetice şi literare, faptul că limbajul omenesc este însufleţit de două intenţii care, deşi rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puţin diferite în spiritul şi direcţia lor. Am arătat şi altădată că cine vorbeşte o face pentru a-şi împărtăşi gândurile, sentimentele şi reprezentările, dorinţele sau hotărârile, dar că în acelaşi timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuinţează acelaşi sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbeşte *comunică* şi *se comunică.* O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme *reflexiv* şi *tranzitiv.* Se reflectă în el omul care îl produce şi sunt atinşi, prin ei, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenţii ale limbajului stau într-un raport de inversă proporţionalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât creşte valoarea ei *tranzitivă,* cu cât scade valoarea ei *reflexivă,* cu atât se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o [...]

Ceea ce vom numi stilul unui scriitor va fi ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunitatea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriuzis artistic. Îmbogăţite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualităţi, într-o sferă proprie de a resimţi

lumea şi viaţa. Stilul este aşadar expresia unei individualităţi. «Stilul este întrebuinţarea individuală a limbii» spunea renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. «Le style c'est l'homme même» spusese Buffon. [...]

Trebuie amintit, în fine, că, deşi faptele de stil exprimă reacţiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele şi, ca atare, cel puţin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de aşa-zişii *tropi* sau *figuri de stil*, descrise de vechii autori de tratate de poetică şi retorică, un Aristotel, un Cicero, un Quintilian ş.a. Am amintit, din rândul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei şi care, pentru noi, se rânduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale, sunt substituţiile de vocabular, care au primit numele de *sinecdocă* (*pars pro toto*), *metonimie* (conţinătorul pentru conţinut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuşi), *personificare, alegorie* etc. Vechile tratate mai aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziţie, a propoziţiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiţia aceluiaşi cuvânt sau a unor cuvinte cu aceeaşi rădăcină, aşa-zisă *anominație: un pictor care nu știe să picteze* sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, aşa-zisul *oxymoron: un nebun înțelept.* Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcţiilor şi contextelor, ca de pildă coordonarea frazelor prin repetarea aceluiaşi cuvânt sau aceleiaşi legături de cuvinte la începutul fiecăruia din ele, aşa-zisa *anafora,* sau *amplificarea, gradațiunea* sau *climax,* sau *antiteza + inversiunea, aşa-zisul chiasm: urăște ce-ai iubit, iubește ce-ai urât* etc., etc. Cercetările stilistice mai noi au privit cu răceală tropii şi figurile de stil ale vechii retorici, aşa încât unele din tratatele specialităţii nici nu le mai amintesc. Tropii şi figurile de stil sunt totuşi categorii constituite în practica milenară a artei literare şi chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoştinţa lor, absorbită din lucrările lui Aristoteles sau Quintilian, el le regăseşte atunci când studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcţiile. [...]

Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil, acestea trebuie apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operaţie decât urmărind ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate".

(TUDOR VIANU, *Studii de stilistică,* p. 32-54)

„Literatura este şi nu poate fi altceva decât o extensiune şi aplicare a anumitor proprietăţi ale limbajului. Ea foloseşte, de pildă, în scopuri proprii însuşirile fonetice şi posibilităţile ritmice ale vorbirii, pe care vorbirea obişnuită le trece cu vederea. Ea le orânduieşte chiar, le organizează şi face din acestea o folosinţă sistematică strict definitivă. I se întâmplă de asemenea să dezvolte efecte care pot traduce apropieri de termeni şi contraste, creând construcţii sau folosind substituiri, care îndeamnă spiritul să producă reprezentări mai vii decât acelea care îi

sunt îndestulătoare pentru a înţelege limbajul obişnuit. Acesta este domeniul «figurilor» de care se preocupă vechea *Retorică,* astăzi aproape părăsită în învăţământ. Această părăsire este regretabilă [...] Poetul care înmulţeşte figurile nu face decât să regăsească în el limbajul în *stare născândă.* De altminteri, examinând lucrurile de la o perspectivă mai înaltă, nu s-ar putea considera însuşi limbajul, ca un cap de operă al capetelor de operă literară, pentru că orice creaţie, de acest fel, se reduce la o îmbinare a valorilor unui vocabular dat, după forme instituite o dată pentru totdeauna?".

(PAUL VALERY, *Introduction à la poétique,* p. 11-12;
trad. Ion Biberi)

„În zadar am numărat paşii zeiţei, le-am notat frecvenţa şi lungimea *medie:* aşa nu vom afla niciodată secretul graţiei sale instantanee. [...]

Iar dacă îmi vine ideea să mă informez despre acele utilizări sau mai degrabă de acele abuzuri ale limbajului, pe care le grupăm sub numele vag şi general de figuri, nu găsesc nimic mai mult decât vestigiile abandonate ale analizei cu totul imperfecte pe care anticii o încercaseră asupra acestor fenomene «retorice». Or, aceste figuri, atât de neglijate de critica modernilor, joacă un rol de primă importanţă, nu numai în poezia declarată şi organizată, ci şi în acea poezie perpetuu activă, care tulbură vocabularul fixat, dilată sau restrânge sensul cuvintelor, operează asupra lor prin simetrii ori convenţii, alterează în fiecare clipă valorile acestei monede fiduciare. [...]

Poetul, fără să ştie, se mişcă într-o ordine de relaţii şi de transformări posibile, din care el nu percepe sau nu urmăreşte decât efectele momentane şi articulare care-l interesează într-un anumit stadiu al operaţiei sale interioare [...] Poetul dispune de cuvinte cu totul altfel decât o face uzanţa şi necesitatea. Sunt aceleaşi cuvinte, fără îndoială. dar deloc aceleaşi valori [...] Rimele, inversiunea, figurile dezvoltate, simetriile şi imaginile, toate acestea, convenţii sau intuiţii ale poetului, sunt mijloace de a te opune tendinţei prozaice a cititorului (aşa cum regulile faimoase ale artei poetice au ca efect să reamintească fără încetare universul complex al acestei arte). Imposibilitatea de a o reduce la proză, imposibilitatea de a *o spune,* sau de a *o înţelege ca proză* sunt condiţii imperioase de existenţă, în afara cărora această operă nu are din *punct de vedere poetic* nici un sens. [...]

Poezia este o artă a limbajului. Limbajul, cu toate acestea, este o creaţie a practicii. Să remarcăm mai întâi că orice comunicare între oameni nu are o certitudine decât în practică şi prin verificarea prilejuită de practică. *Vă cer un foc. Îmi daţi un foc;* m-aţi înţeles [...] Limbajul poate produce două feluri de efecte cu totul diferite. Unele, a căror tendinţă este de a provoca ceea ce trebuie pentru a fi anulat în întregime însuşi limbajul. Eu vă vorbesc şi, dacă mi-aţi înţeles cuvintele, chiar aceste cuvinte sunt abolite. [...] A înţelege înseamnă a înlocui, mai repede sau mai încet, un sistem de sonorităţi, de durate şi de semne prin cu totul altceva [...] Cu alte cuvinte, în utilizările practice sau abstracte ale limbajului, forma, adică fizicul, sensibilul şi chiar actul

discursului nu se păstrează; nu supraviețuiește înțelegerii; ea se dizolvă în claritate; a acționat; și-a făcut datoria; a făcut să se înțeleagă: a trăit.

Dar, dimpotrivă, imediat ce această formă sensibilă dobândește prin propriul ei efect o asemenea importanță încât se impune, și face să fie respectată, și nu numai remarcată și respectată, dar și dorită, și deci reluată – atunci se ivește ceva nou: suntem fără să știm transformați și dispuși să trăim, să respirăm, să gândim după un regim și conform unor legi care nu mai sunt de ordin practic – adică nimic din ceea ce se va întâmpla în această stare nu va fi rezolvat, încheiat, abolit printr-un act bine determinat. Intrăm în universul poetic. [...] Poemul – acea ezitare prelungită între sunet și sens."

(PAUL VALERY, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică,* p. 570-587; trad. Marius Ghica)

„«Retorica – *ars bene dicendi,* deosebită de gramatică, *recte dicendi scientia* – este, conform definiției antice, arta de a vorbi (și scrie) bine, în sensul unei exprimări pretențioase estetic, adecvate situației, dovedind moralitate și dorința de a obține un efect, o exprimare care își poate revendica interesul general. Ea cuprinde atât teoria *(ars rhetorica,* arta de a vorbi*),* cât și practica (*ars oratoria,* elocința) și are astfel, în același timp, caracter de învățătură despre artă, dar și despre exercitarea ei.» Astfel descrie W. Jens (1971) forma și funcția unei discipline care are o tradiție de aproape două milenii și jumătate în teorie și practică și mai veche [...]

Ce înseamnă *retorică* raportat la texte? După definiția lui Jens, care reflectă oarecum *communis opinio,* ea este o anumită calitate valorică *(bene),* care depășește calitatea gramaticală a simplei corectitudini în vorbire *(recte).* Această calitate valorică deosebită formează caracterul artistic *(ars)* al retoricii. La modul general, acest caracter poate fi formulat și astfel: retorica este în stare să producă, cu ajutorul unei serii de tehnici, o anume reliefare lingvistică și, pe baza acesteia, un anumit efect [...] După concepția antică, textul persuasiv trece prin mai multe faze de elaborare până la a fi definitiv. Prima fază, numită și *inventio,* este cea a găsirii materialului. Ea este urmată de *dispositio,* structurarea materiei găsite. Faza a treia, *elocutio,* o reprezintă prelucrarea lingvistică a materialului / se adăugau *memoria* și *pronuntiatio,* fiind vorba de cuvântări orale /. *Elocutio,* cuvânt ce se traduce și *stil* [...] s-a desprins din schema celor cinci *partes artis* și și-a câștigat o oarecare autonomie. Una din urmări este că *retorica* și *stilistica* încep să fie considerate unul și același lucru."

(HEINRICH F. PLETT, *Știința textului ...,* p. 153-154; trad. Speranța Stănescu)

ACUMULARE Vezi *enumerație*

ADJONCȚIE Vezi *apokinu*

ALEGORIE (fr. *allégorie*, din latinescul de origine greacă *allegoria* = „vorbire figurată“). Descriere sau narațiune care, pentru a exprima o idee generală sau abstractă, recurge la o suită de metafore. Exprimare concretă a unei abstracții. În artele plastice, imagine întruchipând o idee morală, politică etc.

> „... Că la nunta mea / A căzut o stea ... “ (Vezi *Miorița* – finalul)
> „Într-o grădină / Lâng-o tulpină, / Zării o floare ca o lumină. / S-o tai se strică; / S-o las mi-e frică; / Că vine altul și mi-o ridică. “ *(Ienăchiță Văcărescu)*
> „Corabia vieți-mi, grea de gânduri, / de stânca morții risipită-n scânduri / A vremei valuri o lovesc și-o sfarmă / Și se izbesc într-însa rânduri-rânduri“ *(M. Eminescu)*
> „În ceasul acela înalt de-alchimie cerească, / silirăm luna și alte vreo câteva astre, / în jurul inimilor noastre / să se-nvârtească“ *(L. Blaga)*

ALITERAȚIE (fr. *allitération* din lat. *ad+littera* = „literă“). Sinonim *parachreză.* Repetarea unei consoane sau a unui grup de consoane la începutul sau în interiorul cuvintelor dintr-o frază ori dintr-un vers, în intenții stilistice, pentru efectul muzical. Poate fi onomatopeică („Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie“ – *Eminescu)*, iar în funcție de sunetul care se repetă se numește *lambdacism* („l“), *mitacism* („m“), *iotacism* („i“ consonatic), *polisigmă* („s“).

> „Și pe fața lui cea slabă *trece-ușor un nour roș“. (Eminescu)*
> „A zânelor crăiasă / Venea cu părul *râurind, / Râu galben* de mătase.“ *(G. Coșbuc)*
> „Prin crăpături de-obloane lumina, *pete-pete, / Pătrunde prin* podele pe pat și pe perete“ (*Ion Pillat*)
> „Trece norul, zboară dorul peste vârfuri de pădure;/ Păsările, visurile mi le fură zile sure“ (*Ion Pillat*)
> „Pe pernă au nins / *Visele, vrerile, verile, ...* / Și somnul te-a prins, / Mi te-a prins.“ *(Ion Pillat)*

„Ca ornamentaţie verbală, aliteraţia e un produs străvechi. Ea apare şi-n poezia antică (de pildă în *Georgicele* lui Virgil: «Erga aegre rastris terram rimantur»). Dar cea mai frecventă întrebuinţare i-o găsim în secolele al IX-lea şi al XII-lea în poemele nord-germanice şi anglo-saxone. [...] Datorită efectului său muzical, aliteraţia în poezie este numită *armonie imitativă.* În poezia românească ea a fost încercată încă de mult: În *Jalnica tragodie* a lui N. Beldiceanu, versul: «Şi chiote şi vuete şi pocnete şi clocote».“

(E. SPERANŢIA, *Iniţiere în ...,* p. 56)

ALUZIE (fr. *allusion* din lat. *allusio = „glumă, joacă“).* Manieră de a evoca neexplicit o persoană sau un lucru, fără a le menţiona direct. Figura de stil care exprimă un lucru lăsând să se înţeleagă alt lucru.

„*Pristanda:* Sărut-mâna, coană Joiţico, nu vă supăraţi. Este cineva... cineva pe care-l ştiţi d-voastră bine... aşteaptă aici...“ *(I. L. Caragiale)*
„Las'că era de la Piatră de locul ei, dar era şi îmbujorată Malca... din pricina plânsului că se despărţeşte de socri...“ *(I. Creangă)*
„Mă tem de... viaţă, *chiar când mi-aduce daruri*“ *(Gala Galaction* / aluzie literară la *timeo danaos et dona ferentes* = „mă tem de greci şi când mi-aduc daruri“)

„*Aluzia,* care nu trebuie confundată cu alegoria, chiar dacă există alegorii aluzive, constă în a face sensibil raportul între un lucru spus şi altul nespus; din acest raport apare însăşi ideea. Aluzia se numeşte *istorică* atunci când se referă la un fapt istoric, şi *mitologică* atunci când se referă la un mit. N-am putea avea şi o *aluzie morală* dacă se referă la moravuri, obişnuinţe, convenţii şi una *verbală* dacă se bazează pe un joc de cuvinte?“

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului,* p. 104;
trad. A. Constantinescu)

AMBIGUITATE (fr. *ambiguité* din lat. *ambiguitas* = „lipsă de claritate; echivoc; nehotărâre“). Constând în utilizarea unor cuvinte cu o pluralitate de sensuri, mizând pe context şi pe competenţa imaginativă a cititorului, *ambiguitatea* este o condiţie fundamentală a *limbajului poetic.*

„ Totul vine *glonţ,* din hăuri / Năclăindu-mă o clipă, /
Şi, ca *glonţul,* lasă găuri / În frântura de aripă...“ *(Marin Sorescu)*

„Mecanismele ambiguităţii se află la rădăcinile poeziei [...]. Ambiguitatea este un fenomen de comprimare.“

(W. EMPSON, *Şapte tipuri...,* p. 35; 69; trad. Ileana Verzea)

ANACOLUT (fr. *anacoluthe* din gr. *anacoluthon* = „fără urmare“; „întrerupt“). Ruptură sau discontinuitate în construcţia unei fraze. Greşeală, din punctul de vedere al limbii literare, anacolutul este utilizat şi ca figură de stil perfect motivată estetic.

„*Turma* visurilor mele eu *le* pasc ca oi de aur“ *(Eminescu)*

„*Pristanda* (mâhnit): Îmi pare rău! tocmai coana Joiţica, tocmai dumneaei, care de!... *să ne aşteptăm* de la dumneaei la o protecţie...“ *(I. L. Caragiale)*
„... Că *dacă* nu am avut alţi copii, şi *să*-l văz nenorocit, *care* numa pe el îl am!“ *(I. L. Caragiale)*

„Anacolutul este o specie absolut particulară de elipsă [...] Ea constă în a subînţelege, întotdeauna conform uzului sau în orice caz fără încălcarea lui, corelativul, însoţitorul unui cuvânt exprimat; ea constă, spun, în a suprima corelativul unui cuvânt.“

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului,* p. 285;trad. A. Constantinescu)

ANADIPLOZĂ (fr. *anadiplose* din gr. *anadiplosis* = „dublare“; reluare“). Figură de stil care constă în reluarea la începutul unei propoziţii a ultimului cuvânt din propoziţia precedentă în scopul accentuării unei idei.

„Veşnic este numai *râul: râul* este Demiurg“ *(Eminescu)*
„Ochii unui înger scump / Au albastrul de *cicoare* / Şi *cicoare* vreau să rup.“ (*G. Coşbuc*)
„... Dragostea ce poartă-n ea / Moarte-*ades* şi-*ades* un leac“ *(L. Blaga)*
„Cu baioneta-n *ţeavă* şi *ţeava* puştii-ntinsă“ *(T. Arghezi)*

ANAFORĂ (fr. *anaphore,* lata. *anaphora* din greacă = „ridicare“; „pârghie“). Repetarea unui cuvânt la începutul mai multor segmente ale unei fraze pentru a obţine o întărire a ideii sau o simetrie formală. Când repetarea se produce la sfârşitul segmentelor (propoziţiilor) avem de-a face cu o *epiforă.*

„Pe dealurile-albastre / *De sânge* urcă luna / De *sânge* pare lacul.“ *(G. Coşbuc)*
„Acelaşi vis vă dă ocol [...] / *Din streşini ploile* vi-l cântă, / *Din streşini ploile* vă mint...“ *(O.Goga)*
„*De ce m-aţi dus de* lângă voi / *De ce m-aţi dus* de-acasă? / *Să fi rămas* fecior de plug, / *Să fi rămas* la coasă.“ *(O. Goga)*
„*Sub plopii rari* apele sună / *Şi plopii rari* vâjâie-n vânt...“ *(G. Coşbuc)*
„*Vânt* le iscă, *vânt* le duce, / cineva le pune-n cruce. / *Vânt* le-aprinde, *vânt* le stinge.“ *(L. Blaga)*

ANAGRAMĂ (fr. *anagramme* din gr. *anagrammatismos* = „inversare de litere“). Cuvânt obţinut prin transpoziţia literelor altui cuvânt. De pildă, I. Budai Deleanu compune numele *Mitru Perea* din *Petru Maior,* sau *Leonachi Dianeu* din propriul său nume. Eminescu alcătuia, în *Caiete,* lanţuri de anagrame la numele Veronicăi Micle: *Venera, Verena, Anevra* etc.

ANASTROFĂ (fr. *anastrophe* din gr. *anastrophé* = „inversarea cuvintelor“). Răsturnarea ordinii obişnuite a cuvintelor dintr-o frază. Specie de inversiune.

„*Te uită* cum ninge decembre“ *(G. Bacovia)*
„*Joc de focuri, joc de inimi / Ostenescu-mă* să număr.“ *(L. Blaga)*
„Pe umeri *cade-ne* şi-n gene“ *(L. Blaga)*
„Stăpâne codru, crai bătrân: / Mai *ţii-le* tu minte oare?“ *(O. Goga)*

ANTANACLAZĂ (gr. *antanaklasis* = „răsfrângere“, „ecou“). Figură de stil bazată pe *omonimie* constând în repetarea unui cuvânt cu sensuri diferite, graţie contextului:

„Inima are *raţiunile* sale pe care *raţiunea* nu le cunoaşte“ *(Pascal)*
„Când îşi pun copilu-n *leagăn* / C-un picior încet îl *leagăn*...“ *(Eminescu)*
„De-ar sta pe *loc* mai bine! / Ori *loc* eu să-mi găsesc / Să pot să plâng cu hohot...“ *(G. Coşbuc)*
„Bate vânt de miazăzi, / *Zi-i*, măicuţă, pân-*e zi.*“ *(Ion Pillat)*
„Şi pe *unde, unde* stele de argint mărite-apar, / Firmamentul în oglindă îşi răsfrânge-n cerc ovalul.“ *(Ion Pillat)*
„La început / A fost *cuvântul,* / Totodată el era, / Şi purtătorul său de *cuvânt.*“ *(M. Sorescu)*

ANTIFRAZĂ (fr. *antiphrase,* din greacă prin latină, *antiphrasés* = „împotriva expresiei“; „ironie“). Folosirea unui cuvânt, a unei locuţiuni într-un sens contrar sensului adevărat, în intenţii ironice sau eufemistice.

„*Dumnezeu să-l ierte* de toate versurile şi de toată proza cu care *a înavuţit* tânăra noastră literatură“. *(I.L. Caragiale)*
„Roiesc ploşniţele roşii de *ţi-i* drag să te uiţi la ele“ *(Eminescu)*
„*Trahanache:* Ai puţintică răbdare! *Bravos!* Fănică trădător! *Frumos*“. *(I.L. Caragiale)*

ANTIMETABOLĂ. Vezi *antimetateză.*

ANTIMETALEPSĂ. Vezi *antimetateză.*

ANTIMETATEZĂ (gr. *antimetathesis* = „punere inversă“). Sinonim: *antimetabolă, antimetalepsă.* Repetarea unei sintagme, propoziţii, fraze cu inversarea ordinii cuvintelor, şi, desigur, cu modificări de funcţie gramaticală şi de sens. Poate fi utilizată pentru sporirea expresivităţii ori ca amuzament: „Ede ut vivas, nec vive ud edas“ = Mănâncă pentru a trăi, nu trăi pentru a mânca.

„Două *umbre de aripe* ce se mişcă tremurânde, / Două *aripe de umbră* către ceruri ridicate“ *(Eminescu)*
„Copilul râde: / «*Înţelepciunea* şi *iubirea* mea e *jocul*»!/
Tânărul cântă: / «*Jocul* şi-*nţelepciunea* mea-i *iubirea!*» /
Bătrânul tace: «*Iubirea* şi *jocul* meu *e-nţelepciunea!*»“ *(L. Blaga)*
„Sitarii cu *moţul de curcubeu* / Tropăie cu *curcubeul lor din moţ.*“ *(Marin Sorescu)*

ANTITEZĂ (fr. *antithése* din gr. *antithesis* = „opoziţie)". Apropierea a doi termeni opuşi pentru a pune mai bine în valoare caracteristicile lor.

„Vreme *trece,* vreme *vine...*" *(Eminescu)*

„Zoe: Ești un om *rău...* mi-ai dovedit-o... Eu sunt o femeie *bună...* am să ți-o dovedesc..." *(I.L. Caragiale)*

„Timpul pus – / Vai, ca un scut de aur între noi – / tu *răsărit* şi eu *apus? (L. Blaga)*

„Eu veneam de *sus,* tu veneai de *jos* / Tu soseai din *vieți,* eu veneam din *morți*". *(T. Arghezi)*

„I s-a urât şi lui cu lacrimile mele / Un gând i-a spus *așteaptă.* Alt gând îi spune *du-te*" *(T. Arghezi)*

„În viaţă am fost plin de contraste, / Cu zile albe sau nefaste // ...Ostaş purtând sabie grea. / Curtean în mână c-o lalea // Suav ca îngerii din rai. / Războinic ca un samurai /.../ Un pin cu fruntea maiestoasă. / O salcie plângând pletoasă... // Un măr domnesc cu carne bună/ Otrăvitoare mătrăgună..." *(G. Călinescu)*

„Cât de *nouă*-i suferinţa *veche*". *(E. Isac)*

„Să-nveți *să mori* când nu știi *să trăiești* / *Și să trăiești* abia după ce *mori.*" *(I. Minulescu)*

„Din *destrămări* și negură *m-adun*" *(L. Blaga)*

ANTONOMAZĂ (fr. *autonomase* lat. şi gr. *antonomasia* = „un nume pentru alt nume"). Folosirea unui substantiv comun ori a unei perifraze în locul unui nume propriu, sau invers. Formă specială de *sinecdocă.* Apropiată de *pronominaţie.*

„Luceafărul poeziei româneşti" = Eminescu.
„Bardul de la Mirceşti" = Alecsandri.
„Ci pentru păcatele mele va fi şi iertare de la *Acel carele are mai multă milă.*" / = Dumnezeu / *(M. Sadoveanu)*

APOCOPĂ (fr. *apocope,* lat. şi gr. *apocopa* = „scoatere afară"). Căderea unuia sau a mai multor sunete sau chiar silabe de la sfârşitul unui cuvânt, frecventă în vorbirea curentă („un'te duci?"), dar şi în poezie: „de la mine *pân'* la tine numai stele şi lumine" *(folclor)*

„*Pân'*ce bătrân şi palid, cu cap pleşuv ca stânca / Aş rumpe de pe liră-mi coardele ce nu mai *sun*". *(Eminescu)*
„ Primare trestii amoroase ce se *leagăn* solitari / Vede fata cea cu ochii cuvioşi ca în *biseric'*" *(Eminescu)*

APOKINU (gr. *apokoinu* = „determinant comun"). Folosirea a două sau mai multe cuvinte cu un singur determinant. Sinonim: *adjoncţie.* Are structură de *brahilogie.*

„Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e *plină*".

(Eminescu)

„Codrul din munţi, râul din vale-*mi tace*". *(Eminescu)*

„Omul nu face, nu speră, nu luptă, nu se torturează, nu deznădăjduieşte, nu mănâncă, nu iubeşte, nu se sinucide, nu se nesinucide, *decât din slăbiciune*".

(E. Ionescu)

„Tremură *aceeaşi* apă şi frunză / la bătăile aceluiaşi ceas". *(L. Blaga)*

APOSTROFĂ (fr. *apostrophe*, gr. *apostrophe* = „întoarcere către"). Apelând la *exclamaţie* ori *interogaţie*, apostrofa întrerupe neaşteptat discursul, invocând o persoană absentă (chiar moartă). Figură retorică foarte expresivă.

„Ura strânse ramuri negre în fund / *Auzi freamătul întunericului sporind / prietene?* / caii trăgeau apropiindu-şi capetele înalt / goale zările ca un altar ..."

(Ion Vinea)

APOZIŢIE (fr. *apposition* = „aplicare, ataşare"; lat. *appositio* = „poziţie după"). Folosirea unui *epitet* (unul sau mai multe cuvinte) pe lângă un substantiv sau substitut al său, cu valoare calitativă, nu determinativă, adică aducând o imagine mai sugestivă, o definiţie poetică obiectului calificat. Specie de metaforă.

„Lună tu, *stăpâna mării..." (Eminescu)*

„Voi, munţilor mândri, moşnegi *cununaţi / Cu stelele bolţii albastre..." (O. Goga)*

„O vorbă-şi trec spicele – *fete-n văpaie*: / secerea lunii e numai lumină" (*L. Blaga*)

ASOCIAŢIE (fr. *association*). Se bazează, după Fontanier, pe „implicarea vorbitorului în ceea ce el nu spune decât pentru alţii sau pe implicarea celorlalţi în ceea ce el nu spune decât pentru sine însuşi; în fine, pe implicarea mai multora în ceea ce nu se spune decât pentru unii sau pentru unul singur." Prin asociaţie fie se disimulează un reproş, fie se dă mai multă greutate celor afirmate: Sinonim *comunicaţie*.

„Iară *noi*? Noi, epigonii? ... Simţiri reci, harpe zdrobite,
/ Mici de zile / mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, /
Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic..."

(*Eminescu*)

ASONANŢĂ (fr. *assonance*, din lat. *ad* + *sonare* = „a suna"). Repetarea vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte, mai ales în versuri. Rimă interioară.

„Căci *u*nde-aj*u*nge n*u*-i *hotar* ..." (*Eminescu*)

„L*u*mina l*u*nii pline al*u*necă *în casă*" (*Ion Pillat*)

ASTEISM (gr. *asteimos* = „urbanitate"). Deghizarea unei laude în reproş.

„Cu gura de-al tău umăr încet şi trist şoptesc: / – *Eşti prea frumoasă, Doamnă, şi prea mult te iubesc!*"(*Eminescu*)

„Asteismul este o glumă delicată şi ingenioasă prin care o laudă sau o măgulire are caracterul unei dezaprobări sau al unui reproş.“

(P. FONTAINER, *Figurile limbajului*, p. 130; trad. A. Constantinescu)

„Asteismul este figura aceea când ocara se află măscuită /mascată/ sub laudă, şi lauda sub ocară. Ea este un fel de ironie [...]

În fabula lui Donici, Vulpea şi măgarul:

«Mintiosule, de unde vii?
O vulpe pe măgar văzând l-a întrebat.»“

(D. GUSTI, *Ritorică pentru* ..., p. 83)

BLESTEM (de la „a blestema“, sinonim cu *imprecaţia*). Figură de stil prin intermediul căreia se cere cu insistenţă pedepsirea unei persoane sau se exprimă dorinţa de a pedepsi.

„Că aşa te-oi blestema / De luna pe cer a sta / Stelele că vor pica / Şi pământul că s-a-ntinde / Şi blestemul meu te-a prinde“. (*Eminescu*)

„Pe tine, cadavru spoit cu unsoare, / Te blestem să te-mpuţi pe picioare. / Să-ţi crească măduva, bogată şi largă, / Umflată-n sofale, mutată pe targă. / Să nu se cunoască de frunte piciorul ...“ (*T. Arghezi*)

BRAHILOGIE (gr. *brachys* = „scurt“ + *logos* = „cuvânt“). Specie de elipsă constând în nerepetarea unui element al frazei, care se subînţelege.

„*Găseşte*, mănâncă; nu, rabdă!“ (*Sadoveanu*)

„Uitat *să fie* visul şi zborul lui înalt, / Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă.“ (*Ion Barbu*)

CALAMBUR (fr. *calembour* = „glumă“, origine incertă). Joc de cuvinte întemeiat pe o diferenţă de sens între cuvinte cu pronunţie similară, realizabil graţie ambiguităţii contextului.

„Banul este un *nume rar*“. (*M. Kogălniceanu*)

„*Safta*: Ştii, a făcut oamenii chef, c-aseară a fost *lăsata-secului*. *Efimiţa* (înseninându-se şi prinzând limbă, cătră Leonida cu umor): A fost *lăsata, secule*!“ (*I.L.Caragiale*)

CATAHREZĂ (fr. *catachrese* din gr. *katakhrésis* = „abuz“). Figură retorică prin care se extinde semnificaţia unui cuvânt dincolo de sensul său propriu. Apropiată de metaforă, catahreza este frecventă în vorbirea obişnuită („buza vasului“, „poalele muntelui“, „zgârie-brânză“, „papă-lapte“).

„Înc-o sărutare / Şi pieri sub *geana unui nor*“. (*Şt. O. Iosif*)

„În *coapsa* grăitoarei *mirişti* / Devreme plugul nostru ară;“ (*O. Goga*)

„Cad fulgii şovăielnici în stoluri fără număr, / Din nevăzute urne ei cad pe *albul umăr* / *Al dealurilor* ...“

(*Ion Barbu*)

„*Firu vieții*-n vechi urechi, / Ale acului, cosând // Iarba pe pieptarul vechi,/ Ținând cald fără cuvinte/Peste *piepturi de morminte*“ (*M. Sorescu*)
„Lângă *buza mării* aud/ Cum gândul tainic din suflet/
Se preface-n nisip“ (*M. Sorescu*)

„... Cu atât mai necesară e catahreza pe drept numită *abusio*. Prin acest trop se dă unei idei, care nu are termen propriu, un termen apropiat [...] Trebuie să facem distincție între catahreză și metaforă, deoarece catahreza dă nume noțiunilor lipsite de termen, iar metafora dă altă denumire în locul celei existente.“

(QUINTILIAN, *Arta oratorică II*, p. 366; trad. M. Hetco)

CHIASM (fr. *chiasme*, din gr. *khiasma* = „încrucişare“, de la *khiasmos* = „figură în formă de X“, literă pentru sunetul *kh*, în greacă). Înrudit cu *antiteza*, cu *antimetateza, chiasmul* este o figură de stil constând în opunerea a doi termeni, al doilea fiind inversul celui dintâi (AB–BA), sau în repetarea inversată a două funcții gramaticale.

„*Femeie* între *stele* şi *stea* între *femei*.“ (*Eminescu*)
„Când prin această lume să trecem ne e scris/ Ca *visul* unei *umbre* şi *umbra* unui *vis*.“ (*Eminescu*)
„*Moral întotdeauna și vecinic imoral.*“ (*Al. Macedonski*)
„Prăpastie în care *virtutea* este-o *crimă*, / Și *crima* cea mai neagră *virtute* mai sublimă.“ (*Al. Macedonski*)
„Trecură *ciute albe* şi-*ntunecați ogari*“ (*Ion Pillat*)
„*Viu* printre *morți*, sunt un *mort* printre *vii*, / veşnic de sunt mor de morți efemere.“ (*Ion Vinea*)

CIRCUMLOCUȚIUNE Vezi *perifrază*.

CLIMAX (fr. *climax* din gr. *klimax* = „scară“, „gradație“). Figură de stil constând într-o gradație ascendentă, într-o enumerare în crescendo a unor termeni. Sinonim *gradație*.

„Am sfărâmat arfa – şi a mea cântare / *S-a înăsprit, s-a adâncit – s-a stins.*“ (*Eminescu*)
„Scot hohote parcă să-mi spună / În râs, ce *nemernică* sunt! / Ce rea, ce *nemernică* sunt.“ (*G. Coșbuc*)
„... o spun şi eu, toată ziua, ca prostul, fără să ştiu ce *înseamnă*, fără să ştiu ce *înseamnă a însemna*, ce *înseamnă să însemne a însemna* ş.a.m.d. până în pânzele albe.“ (*E.Ionescu*)

COMPARAȚIE (lat. *comparatio* = „asemănare“; „împerechere“). Figură de stil constând în punerea în paralel a doi termeni, în temeiul unor asemănări, pentru a scoate în evidență caracteristicile unuia dintre ei. Sinonim *paradigmă*.

„În pâlnia muntelui iezerul netulburat / *ca un ochi al lumii*, ascuns, s-a deschis“. (*L. Blaga*)

„Şi e linişte pe dealuri / *Ca-ntr-o mănăstire arsă.*“
(*G. Coșbuc*)

„Ostenit, din aripi bate / *Ca un vis pribeag*, un graur“
(*O. Goga*)

„Degetele ca *viermușii* / Pielea: pielea corcodușii“
(*T. Arghezi*)

„Se înalţă oboseala din mine / *Ca norul* de pe munte, sau *ceața* din văi, / Când se amestecă norul cu ceaţa ...“
(*M. Sorescu*)

„Pământul e de drumuri plin *ca un nebun* de zdrenţe.“
(*Ion Vinea*)

„Nevinovaţi *ca ciucurii de pernă*, / Se lasă zorii peste geana zării.“ (*Marin Sorescu*)

„Luna zace-n omăt *ca o beretă* / şi brazii toţi o străjuiesc într-un picior.“ (*Ion Vinea*)

„Noi ducem visul nostru *ca pe-un mort / ascuns de flori și nevegheat de nimeni, / pe care-am vrea să-l știm doar adormit / și nu-i aprindem nici lumini / și nu ne-ncumetăm să-l plângem*“ (*Ion Vinea*)

„Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi, */ ca un miros sfios de iarbă tăiată, / ca o cădere de fum din streșini de paie, / ca un joc de iezi pe morminte înalte*.“ (*Lucian Blaga*)

„... nervii, de atâta încordare, s-au rupt *ca niște sfori putrede*“ (*Camil Petrescu*)

„Din tot corpul i s-a ridicat în privire o strălucire *ca untdelemnul care se înalță din fundul apei*“ (*Camil Petrescu*)

„Timp îndelungat am rămas pe gânduri, abătută, uitând de el, cu sufletul ciugulit din când în când de câte o întrebare, *ca de ciocul unei păsări cenușii*. Pe urmă ochii împăienjeniți, pe care-i întorsesem *cum întorci o scrisoare ca să nu-ți citească vecinul în ea,* au rămas ca fixaţi de roşul viu al unor maci de Luchian.“ (*Camil Petrescu*)

„... stau cu sfială alături de cei doi prieteni căci zâmbetele lor mă umilesc puţin, nu mult, *așa cât s-ar apleca o trestie sub răsuflarea vântului*.“ (*Camil Petrescu*)

„*Comparația* constă în a apropia un obiect de un alt obiect străin, sau de el însuşi, pentru a-l defini, a-l reliefa sau pentru a-i dezvălui sensul, prin raporturi de adecvare sau de neadecvare sau, dacă vreţi, de asemănare sau de diferenţiere [...]

Comparațiile ornamentale [...] sunt poetice sau oratorice. Dar există şi mai simple, folosite doar în scopul de a clarifica sau de a demonstra sau pentru a sensibiliza o idee abstractă; le-am putea denumi comparaţii filosofice [...]

Comparația poate contribui considerabil la frumusețea discursului fiind una din podoabele lui cele mai seducătoare. Dar presupunând că ea este conformă cu natura subiectului şi i se potriveşte, iată condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească: 1. să fie exactă şi adevărată, nu în toate privințele ci numai în acelea pe care se bazează analogia; 2. obiectul cu care comparăm să fie mai bine cunoscut decât cel pe care vrem să-l facem mai bine sesizabil; 3. ea să dezvăluie imaginației ceva

nou, interesant, uimitor, în consecință, nimic josnic, vulgar sau banal; ceea ce este mai ales de dorit este ca raporturile să fie neașteptate și frapante, în același timp sensibile și ușor de perceput."

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului*, p. 342; trad. A.Constantinescu)

„Rămâne stabilit că a cunoaște înseamnă a stabili raporturi [...]

O expresie este artistică atunci când exprimă un raport efectiv, reprezentativ. Deci elementul expresiei artistice este *comparația*, adică traducerea unui moment al realității printr-un alt moment cu care să aibă o echivalență sensibilă [...]De fapt, nu e necesar strict ca raportarea să se facă la un obiect cunoscut, decât doar din punct de vedere contingent și psihologic. În realitate, este suficient să se fixeze prin comparație un cuplu de echivalențe sensibile [...]"

(CAMIL PETRESCU, *Documente literare*, p. 333–335)

„*Comparația* este forma elementară a imaginației vizuale. Ea precede metafora, adică acea comparație în care unul din termeni lipsește, atunci când ambii termeni nu sunt topiți într-unul singur. Nu există metafore în Homer, ceea ce alcătuiește un incontestabil semn al primitivității. Poemele homerice aparțin unei civilizații mai tinere decât poemele vedice, oricare ar fi datele pe care istoricește le-am putea da unora și altora. Operă, în forma lor ultimă, a unei caste de preoți și gramatici, *Vedele* sunt o expresie simbolică a poeziei. Peste vechiul fond al comparațiilor, mai libere și mai puțin paralele aici decât în Homer, vedem adăugându-se câmpul modern al metaforei. Faptul că un poet spune *vaci* în loc de *nori*, pentru că norii nutresc pământul cu ploaia lor, așa cum vacile hrănesc pe om cu laptele, constituie o sforțare de care literaturile noastre sunt capabile abia de un secol [...] La începuturile civilizației, când viața este violentă și cugetarea calmă, când mâna este promptă și limbajul leneș, când simțurile bine echilibrate și închise unele față de altele funcționează just, dar fără să impieteze unele asupra altora, așa cum se întâmplă atunci când sensibilitatea generală s-a dezvoltat în exces, metafora pură este imposibilă. Senzațiile fiind succesive, limbajul este succesiv. Homer descrie un fapt; apoi îl compară cu un fapt analog și cele două imagini rămân distincte, deși în chip grosolan superpozabile."

(R. de GOURMONT, *Le Probleme du style* (1902) în Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, p. 315)

COMUNICAȚIE Vezi *asociație*.

CONGLOBAȚIE Vezi *enumerație*.

CONJUNCȚIE Vezi *sinafie*.

CONTRAST (fr. *contraste*, ital. *contrasto* = „opoziție"). Comparație între doi termeni în temeiul deosebirilor dintre ei, al opoziției. Sinonim *antiteză*.

CONVERSIE Vezi *epiforă*.

DERIVAŢIE Vezi *poliptoton*.

DIAFORĂ (gr. *diaphora* = „deosebire, diferenţă, dezacord"). Repetarea unui cuvânt cu o uşoară deviere de sens, utilizată mai ales în aforisme. Specie de *antanaclază*.

> *„Şi-am ispăşit / cu suferinţi-o mie, / Am ispăşit* / Cu câte-o bucurie." (*L. Blaga*)
> „Mai bine tu *singur* decât *singur în doi.*" (*T. Muşatescu*)

DISIMULAŢIE Vezi *ironie.*

ELIPSĂ (gr. *ellipsis* = „suprimarea unui cuvânt"; „lipsă"). Omiterea unui cuvânt ori a unei propoziţii fie din nevoia de concizie, fie în intenţii expresive. Exprimare concentrată, aşadar structură de *brahilogie*.

> „Suflete-n pătratul zilei se conjugă / Paşii lor sunt muzici, imnurile – *rugă*" (*Ion Barbu*)
> „Hei ... bată-*l să-l*! ... Hei! *ba* ... Camil ..., aşa l-am pomenit! Nu ar trebui ... mă-nţelegi ... să se teamă!" (*E. Ionescu*)
> „Dar nu port de grijă. / N-am timp. Dacă mă ţii de gât, *da*." (*M. Sorescu*)

„*Elipsa* constă în suprimarea cuvântului care ar fi necesar integrităţii construcţiei, dar prin cuvintele exprimate se înţelege suficient de mult pentru ca textul să nu fie nici obscur, nici echivoc. [...] Ea se naşte din activitatea impetuoasă a spiritului care se vrea înţeles pe loc, comunicând gândirea aproape tot atât de repede pe cât de repede a elaborat-o. Dar cea mai mare parte a elipselor sunt atât de familiare încât nu le mai putem considera decât nişte construcţii fixe."

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului,* p. 275; trad. A. Constantinescu)

EMFAZĂ (gr. *emphasis* = „vorbire; declaraţie; expresivitate"). Sublinierea, accentuarea unui segment al enunţului prin intonaţie, prin construcţie gramaticală (de obicei, înlocuirea persoanei a II-a cu a III-a).

> „De-un moşneag, da, împărate, căci moşneagul ce priveşti /
> *Nu e om de rând, el este Domnul Ţării Româneşti.*" (*Eminescu*)
> [...] *Cum văd eu, tot moş Nichifor are să facă ce-a face*. Ia să mai fac o-ncercare!" (*I. Creangă*)

ENALAGĂ (gr. *enallagy* = „permutare, schimbare"). Înlocuirea unui timp, număr sau persoană cu alt timp, număr sau persoană; figură de construcţie prin care se întăreşte semnificaţia unui enunţ. Se asociază adesea *hipotipozei*. Este, de pildă, ceea ce Tudor Vianu numeşte „tehnica basoreliefului" la N. Bălcescu,

adică utilizarea prezentului în loc de trecut când se referă la acţiunile lui Mihai Viteazul, păstrând formele de trecut, fireşti, pentru personajele celelalte.

„... Alternarea trecutului cu prezentul şi semnificaţia stilistică a acestei alternări sunt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Când este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personajele secundare asupra cărora scriitorul nu doreşte să arunce o lumină prea vie, întâmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan «luase» inimă ... «vrea» a-i desface pe români ... Hasan-Paşa cu Mihnea Vodă «alergau» prin pădure etc. Când este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezentul indicativului; el «preumblă, vede, pregăteşte, trimite, cugetă, cere, hotărăşte, smulge, se aruncă, doboară, izbeşte şi se întoarce». Prin această alternare a timpurilor şi prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obţine impresia adâncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl foloseşte de atâtea ori ...“

(T. VIANU, *Studii de stilistică*, p. 201)

ENUMERAŢIE (fr. *énumération*, lat. *enumeratio* = „numărare“). Enunţarea succesivă a părţilor componente ale unui întreg. Sinonim: *conglobaţie*, *acumulare*.

„Nu-l speria, căpitane ... Boierii sunt slabi la fire: / *Braţul, haina, mintea, faţa, inima, totu-i subţire*“ (*B.P. Hasdeu*)
„Toţi oamenii / Pigmei sunt azi pe vechiul glob... dar ei / Între pigmeii toţi sunt *cei mai mici* – / *Mai slabi, mai fără suflet, mai mişei*.“ (*Eminescu*)
„Iată-mă condamnat *pentru neştiinţă, / pentru plictiseală, / pentru nelinişte / pentru nemişcare*.“ (*Nichita Stănescu*)
„Ah, sufletu-mi ce va vibra, răsfrânt, / În *lacrimi*, în *sunet*, în *cuvânt*.“ (*M. Sorescu*)
„Şi-n spaima ta să pregeţi din nou şi să te-nşeli, / – acelaşi om de *lacrimi*, de *rugi* şi *jurăminte*.“ (*Ion Vinea*)
„Trecutul nostru e din astfel de cioburi, / poveste închegată din *trudă* şi din *lene*, / *zile* şi *nopţi, şoapte, blesteme* şi *răchită*.“ (*Ion Vinea*)

EPANADIPLOZĂ (gr. *epanadiplosis* = „dublare la sfârşit şi la început“). Repetarea *aceluiaşi* cuvânt şi la începutul şi la sfârşitul unei unităţi sintactice: *anaforă* + *epiforă*.

„*Mereu* se vor tot bate, tu vei dormi *mereu*“ (*Eminescu*)
„Din *chaos,* Doamne,-am apărut / Şi m-aş întoarce-n *chaos* ... / Şi din *repaos* m-am născut, / Mi-e sete de *repaos*“ (*Eminescu*)
„*Fragi* i-am dat, ea mi-a zis: «Na-le! / Ţi-am cerut eu ţie *fragi*?»“ (*G. Coşbuc*)
„*Lung* e drumul, ceasul *lung*“ (*L. Blaga*)
„*Nenceputǎ* curge apa / Şi se pierde *nenceputǎ*“ (*Ion Pillat*)

EPANALEPSĂ (gr. *epanalepsis* = „reluare“, „repetare“). Este o specie de *repetiție* lipsită de simetrie.

„Căldură de *aur* topit / Și pulbere *de-aur* pe grâne, / Ciobani și oi *de-aur* la stână, / Și *aur* pe flori risipit.“ (*Al. Macedonski*)

EPANODĂ (gr. *epanodos* = „revenire“, „recapitulare“). Specie de repetiție constând în revenirea, cu explicații detaliate, asupra fiecărui termen al unei enumerări ori al unui enunț.

„*A cunoaște*. *A iubi*. / Înc-odată, iar și iară, / *A cunoaște*-nseamnă iarnă / *A iubi* e primăvară.“ (*L. Blaga*)

EPIFORĂ (gr. *epiphora* = „punere la sfârșit“). Este opusul *anaforei*, constând în repetarea unui cuvânt la sfârșitul unor propoziții, fraze, versuri. Sinonim *epistrofă*, *conversie*.

„Casă *am*, bani *am*, sănătos sunt, nevastă căzută din cer *am*, de ce-aș îmbătrâni?“ (*E. Gârleanu*)
„Eu stau la covată și *cânt*. / Dar singură nu știu ce *cânt*“ (*G. Coșbuc*)
„Astfel cântă sfâșiat / *lângă mine vântul*, / când la dreapta, când la stânga, / *lângă mine vântul*.“ (*L. Blaga*)

EPISTROFĂ. Vezi *epiforă*.

EPITET (lat. *epithetum* din gr. *epitheton* = „adăugat“). Cuvânt adăugat pe lângă un substantiv, verb etc. pentru a-l califica, în intenții estetice.

„Și clopote de alarmă răsună *răgușit*.“ (*Eminescu*)
„Din aspra contopire a gerului *polar* / Cu *verzi* și *stătătoare* pustietăți *lichide*, / Sinteze *transparente, de străluciri avide*, / Zbucnesc din *somnorosul* noian *originar.*“ (*Ion Barbu*)
„*Hârâită, noduroasă*, stă în colț râșnița *veche*.“ (*Eminescu*)
„Primăvară... / O pictură *parfumată cu vibrări de violet*.“ (*Bacovia*)
„Zborul bufniței e *cald* și-i *moale*“ (*L. Blaga*)
„Sub bolți *încenușate* păianjenul își țese / Dantela lui *subțire* din fire *lungi* și *dese*; / Căminul zace-n umbră *posac*...“ (*Al. Macedonski*)
„Un joc îngânând cu *lemnoasele* membre / sună *târziu*, *nebunul*, *caldul* septembrie.“ (*L Blaga*)

„Ținând seama de toate aceste limitări, se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului. [...]

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar și după obiectul, sfera și frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină când apar mai multe împreună

şi după raportul lor cu alte figuri. Este necesar adică să stabilim categoriile estetice ale epitetului. [...]

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăţi de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noţiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele şi aspiraţiile noastre sau contrariu lor. [...]

În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiectului vorbitor. Când vorbim de o zi senină exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurimi morale, şi valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar deşi toate epitetele sunt într-un anumit fel apreciative, noi vom rezerva această denumire numai acelora care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sunt totuşi destul de greu de distins. Noţiunile apreciative sunt noţiuni morale, exprimă reacţiuni ale sentimentului sau voinţei noastre şi, din această pricină, epitetele apreciative pot fi uşor confundate cu epitetele morale, despre care vom vorbi mai jos“ [...]

„Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă, scoţând cu energie în evidenţă una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înțeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. [...]

Epitetul caracterizează un subiect prin reacţiile apreciative pe care le trezeşte sau prin una din însuşirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparţine clasei întregi a acelor obiecte (genului, speţei), sau numai unor anumite dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul *ornant* şi, în cel de-al doilea de epitetul *individual*. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiţie literară. Întâmpinăm atunci epitetul stereotip. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină şi asociaţia lor este foarte rară. Avem de-a face atunci cu epitetul rar. Raritatea provine din faptul că epitetul şi cuvântul pe care îl determină provin din regiuni deosebite şi mai mult sau mai puţin îndepărtate ale realităţii. Când aceste regiuni sunt nu numai îndepărtate, dar şi opuse, întâlnim epitetul antitetic, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de oxymoron.“

(TUDOR VIANU, *Despre stil și artă literară*, p. 161–181)

„Dacă voi spune că istoria epitetului este de fapt istoria stilului poetic într-o formă abreviată, nu va fi o exagerare. Şi nu numai a stilului, dar şi a conştiinţei poetice, de la rudimentele ei fiziologice şi antropologice, aşa cum şi-au găsit expresia în cuvânt – până la fixarea lor în şiruri de formule care se încarcă de conţinutul concepţiilor sociale curente despre lume. Dincolo de un epitet faţă de care rămânem indiferenţi, într-atât de mult ne-am obişnuit cu el, se aşterne de fapt o perspectivă istorico-psihologică îndepărtată în timp, o acumulare de metafore, comparaţii şi abstractizări, o întreagă istorie a gustului şi a

stilului, urmărite în evoluţia lor de la ideile de util şi dorit până la cristalizarea noţiunii de frumos [...]

Epitetul este un atribut atât al poeziei, cât şi al limbajului prozaic. [...]

Epitetul reprezintă o determinare unilaterală a cuvântului menită fie de a-i reînnoi semnificaţia nominală, fie de a accentua, de a scoate în relief o anumită însuşire caracteristică, relevantă a obiectului. Prima categorie însumează epitetele care ar putea fi denumite tautologice [...] Al doilea capitol îl constituie epitetele explicative."

(A. VESELOVSKI în *Poetică și stilistică* ..., p. 29)

EPITROPĂ (gr. *epitrope* = „concesie", „acord prefăcut cu adversarul"). Figură retorică prin care se acceptă acuza, reproşul venite din partea adversarului, se reiau exagerat argumentele acestuia pentru a scoate în evidenţă lipsa lor de temei.

> „Dar mai ales vă atrag în mod deosebit atenţia că nu caut în nici un fel să-mi motivez, să-mi justific, deci să-mi atenuez ceea ce Domniile Voastre, într-un glas, veţi numi neseriozitate. Sunt neserios fiindcă aşa vreau eu să nu fiu serios. Pentru că eu cred cu încăpăţânare în caraghioslâcul inefabil şi suprem al seriozităţii [...]" (*E. Ionescu*)

„Epitropa sau permisiunea, tocmai pentru a ne face să evităm un exces sau pentru a ne inspira teamă sau regret în faţa lui, ne invită să ne dăruim acestui exces fără rezerve, să ducem totul până la capăt, să nu mai păstrăm nici o măsură."

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului*, p. 128; trad. A. Constantinescu)

ETOPEE Vezi *portret*.

EUFEMISM (gr. *euphemismos* = „zicere de bine"). Înlocuirea unui cuvânt dur, jignitor, vulgar prin altul mai blând, printr-o perifrază care atenuează sensul. Îndulcirea expresiei.

> „Era acest Ștefan-vodă om *nu mare de stat*." (*G. Ureche*)
> „Și venise călare pe un cal vrednic de mirare. *Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar*. Numai pielea şi ciolanele!" (*M. Sadoveanu*)
> „... cu alţi oameni care acuma-s oale şi ulcele; şi-n jurul nostru umbla Ancuţa cealaltă, mama acesteia, care şi ea *s-a dus într-o lume mai puţin veselă*." (*M. Sadoveanu*)

EXCLAMAŢIE (RETORICĂ) (fr. *exclamation*). Enunţ brusc, în proză sau vers, exprimând un sentiment puternic, dezlănţuit.

> „Ah, Dumnezeu nedrept stăpân / M-a duşmănit trăind mereu / Și-a pizmuit norocul meu!" (*G. Coşbuc*)
> „Ah, puntea suplă peste repezi ape, / Ah, pâlpâitul lacrimei sub pleoape." (*M. Sorescu*)
> „Lumina ce largă e! / Albastrul ce crud!" (*L. Blaga*)
> „Oh, plânsul tălăngii când plouă!" (*G. Bacovia*)

„Când exclamaţia este sinceră nu constituie figura de care vorbim; dacă este prefăcută şi plăsmuită cu artă, fără îndoială trebuie considerată figură."

(QUINTILIAN, *Arta oratorică,* III, p. 28; trad. M. Hetco)

GRADAŢIE Vezi *climax*, *metabolă*.

„Gradaţia constă în a prezenta o suită de idei sau de sentimente într-o asemenea ordine încât ceea ce urmează să spună totdeauna ceva mai mult sau ceva mai puţin decât ceea ce precede, după cum progresia este ascendentă sau descendentă."

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului* p. 304; trad. A. Constantinescu)

HIPALAGĂ (gr. *hypallage* = „schimbare, substituire"). Transferarea însuşirii unui obiect asupra altui obiect aflat, de obicei, în vecinătatea celuilalt. Prezentă în vorbirea obişnuită („soarele urcă pe cer"), dar şi în literatură, unde dobândeşte valenţe estetice.

„Când norii sumbre palate / *De luna regină pe rând vizitate*." (*Eminescu*)
„Iar copacii *printre crivăț* la pământ să se aplece" (*Al. Macedonski*)
„Faima venea spre el / Ca umbra muntelui, / Când *îi stă soarele* oblic / În cârcă." (*M. Sorescu*)
„Trenul se mişcase pe furiş spre câmpie. *Clădirile din preajmă începură a fugi îndărăt. Apărură ogoare arate*. (*M. Sadoveanu*)

HIPERBAT (fr. *hyperbate,* lat., gr. *hyperbaton* = „depăşire, inversare"). Adăugarea unei continuări acolo unde enunţul era sau părea încheiat. Vezi *inversiunea* şi *anatrofa*.

„Fruntea Olguţei se plecă şi mai tare, *și genele*" (*I. Teodoreanu*)
„Polenul ... / Pe umăr cade-ne *și-n gene*" (*L. Blaga*)
„Căci plânsu-i de nebuni scornit / Și *de femei*." (*G. Coșbuc*)

„Hyperbatonul, adică transpunerea unui cuvânt în alt loc, fiind adeseori reclamată de armonie şi frumuseţe, pe drept cuvânt este considerată o calitate. Foarte adesea, de fapt, stilul ar deveni aspru, dur, dezolant şi discontinuu dacă am aşeza cuvintele în ordinea lor riguroasă sau dacă le-am înşira cum se iveşte fiecare în minte, chiar când nu se pot înlănţui. Prin urmare, unele cuvinte trebuie amânate mai la urmă, altele aduse mai în faţă şi fiecare trebuie pus în locul potrivit. La fel procedăm când clădim cu pietre necioplite; căci neputându-le nici tăia, nici şlefui pentru ca, unindu-le, să se lege mai bine între ele, le înlănţuim găsindu-le locul potrivit. De altfel nimic nu dă atâta armonie stilului cât schimbarea oportună în ordinea cuvintelor."

(QUINTILIAN. *Arta oratorică*, II, p. 374-375; trad. M. Hetco)

HIPERBOLĂ (gr. *hyper* + *ballein* = „a arunca peste", *hyperboli* = „exces"). Mărirea sau micşorarea exagerată a realităţii în

scopuri expresive. Frecventă în expresii uzuale de genul *„fuge mâncând pământul“*, *„minte de îngheaţă apele“* etc.

„N-ai *glas de vifor* să jeleşti“ (*G. Coşbuc*)
“Miraţi şi de răsuflet goi / Văzându-ţi chipul de război / Să steie îngerii înlemnit; / *Şi orb de-al armelor sclipit / S-alerge soarele-napoi / Spre răsărit!*“ (*G. Coşbuc*)
„Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte“ (*G. Coşbuc*)

HIPOCORISTIC (gr. *hypokoristika* = „dezmierdător“, „mângâietor“). Hipocorismul este procedeul utilizat în vorbirea alintată – cum se vorbeşte, de obicei, copiilor – ori în exprimarea eufemistică.

„Bubico! zice cucoana ... Şezi *mumos*, mamă!“ (*I. L. Caragiale*)
„Stoarce-i bulgărilor de pământ / în gură – ca să-ţi văd *mânuţele* / de dărnicie tremurând“ (*L. Blaga*)
„Şi nu era păianjen, era păinjeniţă. / Avea, ca tine, o *guriţă* / Mânca-o-ar mama! / Şi părul ca arama“ (*T. Arghezi*)

HIPOTIPOZĂ (lat. *hypotyposis*, din greacă – „închipuire“, „imaginare“, de la *hypotypo* = „a picta“). Sugerarea prin imagini vizuale vii, prin aglomerare de epitete pregnante a desfăşurării unei acţiuni, întâmplări.

„În goana roibului un sol, / Cu frâu-n dinţi şi-n capul gol, / Răsare, creşte-n zări venind, / Şi zările de-abia-l cuprind / Şi-n urmă-i corbii croncănind / Aleargă stol.“ (*G. Coşbuc*)
„Şi deodată am văzut cerul îmbrăcat cu boltă joasă de nouri, şi vântul veni de la asfinţit, c-o izbitură, închizând şi detunând uşile hanului.
Peste Moldova, dincolo de dealul Bolândarilor, cerul se mişcă şi se apleacă rotindu-se împotriva pământului; ş-un muget peste fire şi nemaiauzit umplu văile venind dintr-acolo; şi toată lumea care se afla de faţă, întorcând ochi holbaţi, a văzut balaurul venind în vârtej sucit, cu mare iuţeală.
L-am văzut şi eu şi m-am cutremurat. Venea drept spre noi.
Cu coada subţire ca un sul negru pipăia pământul, şi trupul i se înălţa în văzduh, iar gura-i se deschidea ca o laică în nouri.
Şi mugind, venea cumpănindu-şi coada; iar în răsuflările lui sorbea şi juca în slavă clăi de fân, acoperişuri de case şi copaci dezrădăcinaţi. Şi de sub mugetul lui lepădă o revărsare de grindină şi ape, parcă ar fi luat pe sus albia Moldovei ş-ar fi prăvălit-o asupra noastră [...] Şi cum s-a întâmplat asta, năvala de ape şi piatră a stătut, şi numai mugetul fiarei a mai rămas stăpânind, – ş-am văzut-o cum se ducea către miazănoapte, ca un stâlp, pe urmă ca un fum, până ce încet-încet s-au alinat cuprinsurile ...“ (*M. Sadoveanu*)

ILUZIE Vezi *ironie*.

IMPRECAŢIE Vezi *blestem*.

INTEROGAȚIE (RETORICĂ) (fr. *interrogation*, lat. *interrogatio* = „întrebare"). Întrebare sau șir de întrebări la care nu se așteaptă răspuns, având, dimpotrivă, semnificația unei puternice afirmații ori invocări.

„Cum nu vii tu, Țepeș Doamne, ca, punând mâna pe ei, / Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei ...?" (*Eminescu*)
„Unde sunt glasurile de altădată?" (*Ion Vinea*)

„Interogația constă în a da o turnură interogativă frazei sau perioadei nu pentru a marca o îndoială sau pentru a provoca un răspuns, ci, dimpotrivă, pentru a marca cea mai mare convingere, pentru a-i împiedica pe cei cărora li se adresează să nege sau chiar să răspundă [...] Interogația este făcută să exprime uimirea, ciuda, teama, indignarea, durerea, toate mișcările sufletului și ne folosim de ea pentru a delibera, a dovedi, a descrie, a acuza, a dezaproba, pentru a incita, pentru a încuraja, a convinge, în fine pentru mii de alte scopuri."

(P. FONTAINER, *Figurile limbajului,* p. 334;
trad. A. Constantinescu)

INVERSIUNE (fr. *inversion*, lat. *inversio* = „răsturnare"). Forțarea topicii normale, abaterea de la succesiunea obișnuită a termenilor pentru a sublinia un anumit cuvânt. Figură asemănătoare (după unii, identică) *hiperbatului* și *anastrofei*.

„Degetele pline de împunsături / Nu mai au *de sânge* două picături." (*Eminescu*)
„Părul meu *de așteptare* o s-albească sau să cadă." (*Al. Macedonski*)
„Doar poporul e *afară* ce se vaietă și plânge" (*Al. Macedonski*)
„Ascult vântul, greierii, singurătatea / până-n *de rouă* porțile aurorii" (*Ion Vinea*)
„Îmi place să te văd în cuvenitul cadru. Sub *ruginii și roșii*, frunzele de viță." (*L. Blaga*)

IRONIE (gr. *eironeia* = „ironie, simulare, persiflare"). Figură retorică prin care se simulează un sentiment, o atitudine contrare celor adevărate: o laudă mascând o apreciere negativă, de pildă. Asemeni *eufemismului, litotei, ironia* este o *antifrază* care exprimă contrariul celor gândite. Sinonim *iluzie, disimulație*.

„(Ploșnițele) Au ieșit la promenadă – ce petrecere gentilă"! (*Eminescu*)
„O, *te-admir,* progenitură de origine romană!" (*Eminescu*)
„Intelectualii! Iată un soi prețios de cetățeni, de lipsa căruia patria noastră nu se poate plânge. Slavă Domnului! avem destui."
(*I. L. Caragiale*)
„Iar de vrei să faci versuri, *ia pildă de la Pralea*" (*Gr.Alexandrescu*)

„... formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute în afară de intonațiile cu care sunt debitate deoarece esența *ironiei* este să provoace tocmai afectele contrarii acelora legate de obicei de expresiile întrebuințate. Când citim în schița *Tempora* de Caragiale

portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tânăr demagog de pe vremuri: *Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou*, ironia apare mai cu seamă din intonația exagerată, măritoare, a acestor cuvinte, menite să fie înțelese mai târziu în sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter De Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresia ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era altfel o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei."

(T. VIANU, *Studii de stilistică*, p. 55)

LICENȚĂ (fr. *licence*, lat. *licentia* = „permisiune", „îngăduință"). Sinonim *parezie.* Abaterea scriitorului de la regulile limbii literare fie în intenții stilistice, fie din nevoi prozodice.

„Făclie de veghe pe *umezi morminte*" (*Eminescu*)
„A popoarelor de muște *sărbători* murmuitoare" (*Eminescu*)

LITOTĂ (fr. *litote*, lat., gr. *litotes* = „modestie", „simplitate"). Negarea sau diminuarea unei idei, a unui sentiment pentru a le pune mai puternic în lumină. Specie de metalepsă.

„Și ce fată *frumușică* / Are mama." (*G. Coșbuc*)
„Arde-n candelă-o lumină *cât un sâmbure de mac*"(*Eminescu*)

MAXIMĂ (fr. *maxime*, lat. *maxima*). Sentință, cugetare formulată scurt, dar cu pretenția de maximă profunzime și generalitate. În sfera ei sunt incluse, în uzul comun, *adagiul, aforismul, paradoxul, sentința*, chiar *proverbul* și *zicătoarea*.

„Toate-s praf ... Lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi" (*Eminescu*)
„Căci, firește, viața este tot ciudata comedie / Care-amestecă împreună și dureri și bucurie, / Punând lacrimi lângă zâmbet, punând zâmbet lângă plâns." (*Al. Macedonski*)
„Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunii decât în lumina soarelui." (*L. Blaga*)
„Nu știi / că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?" (*L. Blaga*)
„Cine e omul de nebiruit? / E numai cel pe care nu-l clintește / nimic din ce nu stă-n puterea lui." (*Ion Vinea*)

METABOLĂ (gr. *metabole* = „schimbare"). Numele generic al figurilor constând în schimbarea topicii obișnuite: *inversiune, hiperbat, hipalagă*. După P. Fontanier, *metabola* este sinonimia însăși, ea însemnând „acumularea mai multor expresii sinonime pentru a zugrăvi cu mai multă forță aceeași idee, același lucru." Metabola presupune *gradația*.

„*Jupân Dumitrache:* [...] Nu știu cum mă-ntorc cu ochii înapoi, și pe cine gândești că văz la masa de la spate?...
Ipingescu: Pe bagabondul ...
Jupân Dumitrache: Pe coate-goale, domnule, *pe moftangiul*, *pe mațe-fripte*, domnule! Fir-ar al dracului de *pungaș*! ...“ (*I. L. Caragiale*)

METAFORĂ (fr. *métaphore*, gr. *metaphora* = „transport, transfer, strămutare“). Comparaţie subînţeleasă în virtutea căreia cuvântul-imagine înlocuieşte cuvântul-obiect. Prin extensie, limbajul figurat în general este metaforic.

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă *regina nopții* moartă.“ (*Eminescu*)
„Credința-i val, iubirea vânt / Și viața fum“ (*G. Coșbuc*)
„Dă-mi tot amarul, toată truda / Atâtor doruri fără leacuri / Dă-mi *viforul* în care urlă / Și gem robiile de veacuri“ (*O. Goga*)
„Materia, în trecerea-i de om, / E-o pasăre ce plânge într-un pom.“ (*M. Sorescu*)
„Gura ta sub firişoare-i / Pafta cu mărgăritare.“ (*T. Arghezi*)
„Mi-e sufletul o mare ce clocotă-n apus“ (*Ion Vinea*)
„O fată frumoasă e / mirajul din zarişte, / aurul graiului, / lacrima raiului.“ (*L. Blaga*)
„Din vârf de munţi amurgul suflă / cu buze roşii / în spuza unor nori / şi-aţâţă / jeraticul ascuns / sub vântul lor subţire de cenuşă...“ (*L. Blaga*)

„Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:
1. Metafore plasticizante
2. Metafore revelatorii

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puţin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia dintre ele. Când numim rândunelele aşezate pe firele de telegraf «nişte note pe un portativ», plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privinţe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogăţesc cu nimic conţinutul ca atare al faptului la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cât mai mult carnaţia concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puţin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt aşa de anemice, încât ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esenţiale şi de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, şi de a ne elibera de un proces obositor şi nesfârşit, pe care adesea am fi siliţi să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul şi cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noţiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e

totdeauna o abstracţie mai mult sau mai puţin spălăcită. În aceasta zace deficienţa congenitală a expresiei directe. Faţă de deficienţa expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensaţie. Compensaţia se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogăţească faptul la care se referă, ci să completeze şi să răzbune neputinţa expresiei directe sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Când se întâmplă să vorbim despre «cicoarea ochilor», ai unei anume persoane, nu facem decât să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru colorarea unor anume ochi. Metafora nu îmbogăţeşte cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficienţe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul albaştri, şi s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cât de nesfârşită, pe atât de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruenţa fatală dintre lumea concretă şi lumea noţiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruenţa între concret şi abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ţine aşadar loc de concret în ordinea abstracţiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituţie spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracţiuni, ceea ce solicită un proces infinit, îşi creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituţional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret şi abstracţiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decât în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmând că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condiţiilor constituţionale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacţiune finalistă a unei constituţii împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, *inevitabilă* a unei constituţii, şi deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituţii. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înţeles istoric şi nu se lămureşte prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ţine de geneza constituţiei spirituale «om» ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesităţi temporale, de exigenţe, care pot să se declare şi pe urmă să dispară. Metafora ţine definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza şi explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie [...]

Există însă, după cum precizam la început, şi un al doilea tip de metafore, «metaforele revelatorii». Câtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificaţia faptelor la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvântul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificaţia faptelor înşile la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns,* chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi

lumea imaginară. Când de pildă ciobanul din *Miorița* numește moartea «a lumii mireasă» și pieirea sa «o nuntă», el relevează, punând în imaginar relief, o latură ascunsă a faptului «moarte». Metafora îmbogățește, în cazul acesta, însăși semnificația faptului la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Când ciobanul spune: «am avut nuntași / brazi și păltinași / preoți munții mari, / păsări lăutari, / păsărele mii / și stele făclii» faptele asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore constituiesc întreaga natură. Prin metaforele rostite, aceasta dobândește o nouă semnificație; parcă natura întreagă devine o «biserică». Se poate spune despre aceste metafore că au un caracter *revelator* deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decât cele plasticizante pur și simplu și au cu totul altă origine. Câtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării.* Metaforele revelatorii sunt întâiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm de loc situația afirmând că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cât timp omul (încă nu de tot om) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuințează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine, în adevăr, om, adică în momentul când el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului."

(LUCIAN BLAGA, *Geneza metaforei și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, pp. 276-282)

„O metaforă presupune alternarea în conștiință a două serii de reprezentări: 1) o serie a asemănărilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvântul respectiv și realitatea desemnată prin el în chip metaforic; 2) o serie a deosebirilor dintre cele două realități. Metafora este susținută psihologic de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție, încât pentru a se produce mintea trebuie să execute o dublă operație de eliminare: mai întâi, ea trebuie să elimine din termenii apropiați prin transferul metaforic tot ceea ce fiind prea deosebit între ei ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare, ea trebuie să rețină numai atât cât este necesar, pentru a nu stânjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare totală între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decât atunci când conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul coexistă

cu conştiinţa deosebirii lor [...] Numai alternarea conştiinţei diferenţelor cu aceea a apropierilor, întemeiată pe operaţia logică a unei duble abstractizări, realizează metafora în înţelesul ei deplin.“

(T. VIANU, Studii *de stilistică*, pp. 307–308)

„Metafora este mai mult decât un mijloc al expresiei; ea este un mijloc esenţial al cunoaşterii.“

(ORTEGA Y GASSET, citat de Tudor Vianu în *Despre stil...*, p. 41)

METALEPSĂ (gr. *metalepsis* = „înlocuire“, „transpunere“). Figură de stil, înrudită cu *metonimia*, prin care antecedentul e evocat prin ceea ce urmează, sau invers.
„*Soarele umflă* în matcă izvoarele“ (*N. Labiş*)

METONIMIE (gr. *metonymia* = „înlocuirea unui nume cu altul). Înlocuirea efectului cu cauza, a cauzei cu efectul, a operei cu autorul, a autorului cu opera, a conţinutului cu conţinătorul etc. Înrudită cu *metafora*, cu *aluzia*.

„Pâinea fierul o rodeşte, / Tot cu *fierul* o păstrăm“(*C. Bolliac*)
„La noi sunt *lacrimi* multe.“ (*O. Goga*)
„Bătrânele aripi ale lui Don Quijote / agonizează...“ (*Marin Sorescu*)
„Abia urcă *Primăvara* din pământ“ (*V. Voiculescu*)
„Apoi *cofiţa* întreagă-o beau“ (*V. Alecsandri*)
„Un gând m-aşteaptă-n *Eminescu*, / O şotie se zbate-n *Donici*.“ (*H. Furtună*)
„Tu pari un şir de caravane ce duc *Saharei* de mâncare“ (*I. Minulescu*)
„Şi *cotnarul* amintirii în pahare să se toarne“ (*I. Pillat*)
„*Latinitatea* strigă din tranşee“ (*O. Goga*)
„*Mâna* care-a dorit sceptrul“ (*Eminescu*)

„(Metonomia este un trop) prin corespondenţă (care) se bazează pe indicarea unui obiect prin numele altui obiect, complet diferit, dar de care el însuşi depinde în ceea ce priveşte existenţa sau modalitatea sa de a fi“.

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului*, p. 56; trad. A. Constantinescu)

MITOLOGISMUL (de la *mitologie*) denumeşte în viziunea lui Pierre Fontanier „expresia fictivă, împrumutată din mitologie şi folosită în locul expresiei simple şi obişnuite.“

„Ca visul e cântarea ce-o-ntoarnă *Eol* dulce / Când silfele vin jalnic prin lilii să se culce“ (*Eminescu*)
„Nu-s vindecat cu totul, *Minerva* mea. Simt încă / Harpiile pe frunte cu zborul lor nefast.“ (*Ion Pillat*)

OCUPAŢIE Vezi *prolepsă*.

ONOMATOPEE (gr. *onomatopoiia*) = „a imita, a face un nume“). Sugerarea unui fenomen prin imagini auditive, prin sunete imitative. Vezi *aliteraţia*.

„Se scurg încet – *tarra bumbum* – / Ostaşii vin în marş acum...“ (*Eminescu*)

„Dați cu toți *tropotitura*, / Tot mai scurt și *trop*." (*G. Coșbuc*)
„Auzi: *lap*! prin humă: *lap*! / Tălpi de-o palmă-și lasă chipul" (*Ion Barbu*)
„*Hau*... *hau*... depărtat sub stele-înghețate..." (*G. Bacovia*)

OPTAȚIE (lat. *optatio* = „dorință"). Exprimarea unei dorințe cu ajutorul unei exclamații, adesea patetice.

„O, dare-ar Domnul să-mi îndrept / Această mână ruptă..." (*G. Coșbuc*)
„O! glasul amintirii rămâie pururi mut, / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut..." (*Eminescu*)

OXIMORON (gr. *oxys* = „înțepător, inteligent" și *morós* = „prostănac, nebun"). Asocierea paradoxală a doi termeni contradictorii cu efecte expresive surprinzătoare.

„În cânturi răsunânde, *suspine-armonioase*..." (*Eminescu*)
„Iar râul suspină de *blânda-i durere*" (*Eminescu*)
„Venere, *marmură caldă*, ochi de piatră ce scânteie". (*Eminescu*)
„Un *farmec trist și neînțeles* / Puterea mea o leagă..." (*Eminescu*)
„Într-o lume de neguri / Trăiește *luminoasa umbră* / *Negurile albe pătrund*..." (*Eminescu*)
„Culorile le iau din apă / din *dulci otrăvuri* și din vânt"(*L. Blaga*)

„Analiza tradițională (Morier) consideră oximoronul un fel de antiteză. L. Cellier a analizat foarte bine diferența dintre aceste două figuri din punctul de vedere al etosului lor: contradicția tragic proclamată de antiteză este asumată de oximoron la modul paradisiac [...] Cum a subliniat foarte bine Cellier, oximoronul este o *coincidentia oppositorum* în care antiteza este negată, iar contradicția deplin asumată. [...] Înrudirea oximoronului cu antifraza – ca și cu paradoxul – e frapantă."

(GRUPUL *μ*, *Retorică generală*, pp. 177–178;
trad. A. Constantinescu și I. Littera)

PARABOLĂ (gr. *parabole* = „vorbire alegorică"). Povestire cu sens figurat care conține o învățătură morală (frecventă în cărțile religioase). Asemănătoare cu *fabula*. Vezi, de pildă, *Esopia*. Un stil *parabolic* modern întâlnim la Kafka în *Procesul, Castelul, Metamorfoza.* Ca figură de stil, *parabola* constă în citirea unei pilde prin care se justifică o afirmație.

PARACHREZĂ Vezi *aliterație*.

PARADIGMĂ Vezi *comparație*.

PARADOX (gr. *paradoxon* = „extraordinar, neașteptat"). Figură care îmbracă o idee aparent absurdă, dar care se justifică la o mai atentă cercetare.

„Dulci cuvine *ne-nțelese* însă pline *de-nțeles.*“ (*Eminescu*)
„Ci să pot *să fiu din toate* fără ca *să fiu nimic.*“ (*Al. Macedonski*)
„Este oare ceva mai plin *de înțeles* ca *neînțelesul*?“ (*L.Blaga*)
„Totul e *simplu*, atât de *simplu,* încât devine de *neînțeles*“ (*Nichita Stănescu*)

„*Paradoxul* este un artificiu de limbaj prin care ideile şi cuvintele care sunt, în mod obişnuit, opuse şi în contradicţie unele faţă de altele, sunt reunite şi combinate în aşa fel încât par a se respinge şi a se exclude reciproc, ele uimesc prin cel mai surprinzător acord, generând cel mai adevărat, cel mai profund, cel mai intens înţeles.“

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului,* p. 117;
trad. A. Constantinescu)

PARALELISM (gr. *parallelos* = „care stau alături“). Procedeu compoziţional, frecvent în poezia orientală şi în poezia populară, prin care se organizează simetric două şiruri de figuri comparabile prin asemănare ori contrast. *Şi dacă...*, poezia lui Eminescu, e un exemplu de paralelism.

„O, *moartea* e-un chaos, o mare de stele, / Când *viața-i* o baltă de vise rebele; /
O, *moartea-i* un secol, cu sori înflorit, / Când *viața-i* un basm pustiu şi urât“ (*Eminescu*)
„Eram copil. Mi-aduc aminte, culegeam / odată trandafiri sălbatici. / Aveau atâţia ghimpi, / dar n-am voit să-i rup. / Credeam că-s – muguri – / şi-au să înflorească. // Te-am întâlnit pe tine. O, câţi ghimpi, / câţi ghimpi aveai, / dar n-am voit să te despoi – credeam c-o să-nflorească.“ (*L. Blaga*)

PARATAXĂ (STILISTICĂ) Juxtapunerea, în intenţii expresive, a mai multor propoziţii, cu eliminarea elementelor coordonatoare sau subordonatoare. Când subordonarea este evidenţiată avem de-a face cu hipotaxa.

„Gospodărie, deplină, numai Glanetaşu să fi fost bărbat, s-o îngrijească.“ (*L. Rebreanu*)
„De pe stamine de alun, / din plopii albi, se cerne jarul. / Orice-nceput se vrea fecund, / risipei se dedă florarul.“(*L. Blaga*)
„ O fată frumoasă e / o fereastră deschisă spre paradis. / mai verosimil decât adevărul / e câteodată un vis.“ (*L. Blaga*)

„Interesant este de constatat faptul că, pentru a afla un context liric cu totul nelegat (o parataxă), trebuie să urcăm în timp până la Eminescu, în care putem afla în această privinţă un exemplu celebru: Stelele-n cer: «Stelele-n cer / Deasupra mărilor, / Ard depărtărilor, / Până ce pier. // După un semn, / Clătind catargele, / Tremură largele / Vase de lemn: // Nişte cetăţi, / Plutind pe marile / Şi mişcătoarele / Pustietăţi. // Stoli de cocori / Apucă-ntinsele / Şi necuprinsele / Drumuri de nori.» Frazele cuprinse în aceste strofe şi în altele asemănătoare nu sunt legate prin nici un element sintactic şi nici nu putem introduce

un astfel de element de legătură între ele. Din punct de vedere stilistic, ele posedă totuşi o convergenţă şi strofa care ne spune, în continuarea poeziei: «Floare de crâng, / Astfel vieţile / Şi tinereţile / Trec şi se sting» ne face să înţelegem că toate imaginile exprimate în frazele anterioare ale contextului nu erau decât «exemple», menite să sprijine această concluzie lirică.“

(T. VIANU, *Studii de stilistică*, pp. 118–119)

PAREZIE Vezi *licenţă.*

PARIGMENON (gr. *parigmenon* = „care revine alături“, „care se repetă“). Construcţie pleonastică expresivă, utilizată în intenţii estetice.

„I-aş cânta-o-ncetişor, / *Şoptind şoapte de amor*“ *(Eminescu)*
„... trec nesimţite, ca şi *vremea / ce vremuieşte*-adânc în tot ce e.“ *(Eminescu)*
„Privea ţintă numai cu ochii lui vii şi *zâmbea cu zâmbetul* lui misterios.“ *(M. Sadoveanu)*
„Mi s-a trezit un glas străin / şi-un *cântec cântă*-n mine-un dor, ce nu-i al meu.“ *(L. Blaga)*

PARONOMAZĂ (gr. *paranomasia* = „cuvinte aproape asemănătoare“). Folosirea unor *paronime* în scopul sporirii expresivităţii: „Cine-mparte parte-şi face“. Sinonim: *prosonomasie.*

„*Încăperile* gândirii mai nu pot să le *încapă (Eminescu)*
„Munţii, căptuşiţi cu dale, / Ţi se scutură în cale. / De la *dale* pân'la *dalii,* / Printre cratere şi falii“ *(M. Sorescu)*
„*Umbra* mea de altădată *umblă*-n miezul *umbrei* mele“ *(Ion Pillat)*
„*Val, pal,* stâncile arse, / albastrul sat într-un inel de *var,* / [...] Seara bate semne din *far.*“ *(Ion Vinea)*
„Deasupra mea / ce flori de *nori,* ce *zori,* ce *sori!*“ *(L. Blaga)*
„Spre-mplinire peste fire / vrajă *pusă,* vorbă *spusă.*“ *(L. Blaga)*
„... ducându-se foarte *departe* / prin negura care *desparte.*“ *(L. Blaga)*
„Ca şi cum, la *urma urmei,* / Cin'să ieie *urma turmei?* Care turmă, când se curmă, / Şade să mai lase *urmă?*“ *(M. Sorescu)*

PERIFRAZĂ (fr. *périphrase,* gr. *periphrasis* = „vorbire ocolită“). Sinonim *circumlocuţiune.* Exprimare prin mai multe cuvinte a ceea ce s-ar putea numi şi cu un singur cuvânt. Are funcţii stilistice când este metaforică.

„Căci pe rând *şi-astupă gura când cu gura se adapă*“. *(Eminescu)*
„*Mor multe şiraguri de clipe,* / Şi nimeni nu-mi bate la poartă.“ *(O. Goga)*
„*La mâncare se uită numai c-un ochi* şi nu se supără când îl las neadăpat. Şi şaua parcă-i crescută dintr-însul.“ (*Mihail Sadoveanu*)
„Călugărul [...] a *slobozit cuvânt.* Până într-acea clipă tăcuse şi se îndeletnicise cu oala...“ *(M. Sadoveanu)*

PERISOLOGIE Vezi *tautologie.*

PERSONIFICARE (din a *personifica*, de la *persoană;* la origine, *persona* însemna *masca folosită* de actori pentru diferite roluri). Atribuirea de calităţi omeneşti unor lucruri, fiinţe, abstracţiuni. Formă particulară de *metaforă*.

> „Sara pe deal *buciumul sună cu jale.*“ *(Eminescu)*
> „... printre gratii luna moale / *Sfiicioasă și smerită* şi-a vărsat razele sale.“ *(Eminescu)*
> „Un *vânt* răzleţ își șterge *lacrimile reci* / pe geamuri.“ (*L. Blaga*)
> „Lumea curge nepăsătoare / Prin muzee, *Tablourile* nu se mai satură / *Privind* afară din rame“. *(M. Sorescu)*

„*Personificarea* / figură de expresie prin ficțiune / constă în a face dintr-un lucru neînsufleţit şi insensibil sau dintr-o abstracţiune pur ideală o ființă reală, concretă, însuflețită și investită cu sentimente, cu alte cuvinte, o persoană; transferul se înfăptuieşte prin mijloace pur verbale. [...] *Subiectificarea* constă în a spune despre un lucru concret sau abstract, lucru prin care acţionează sau se manifestă un subiect oarecare, și care este mijlocul, instrumentul sau, în fine, o calitate a subiectului, ceva ce, la rigoare, nu poţi să spui sau să înțelegi decât despre însuşi subiectul respectiv, considerat în raport cu acest lucru. Cum cel mai adesea ea personifică, s-ar părea că am putea s-o numim mai bine *personificare*, dar ceea ce o deosebeşte totdeauna de personificarea propriu-zisă este indicarea persoanei unice şi veritabile alături de lucrul personificat.“/ *ex. „Brațul tău se avântă în luptă.“* Evident, „tu“ eşti subiectul, nu brațul./

(P. FONTAINER, *Figurile limbajului*, p. 329; trad. A.Constantinescu)

PLEONASM Vezi *tautologie*.

POLIPTOTON – POLIPTOTĂ (gr. *polyptoton* = „repetare la diferite cazuri“). Formă de repetiţie care constă în repetarea aceluiaşi cuvânt sub forme flexionare diferite. Când e vorba despre o familie de cuvinte se numeşte *derivaţie*.

> „E stăpânul fără *margini* peste *marginile* lumii.“ *(Eminescu)*
> „De *plânge* Demiurgos doar el aude *plânsu-și.“ (Eminescu)*
> *„Plouă, plouă,* – / *Plouă* cât poate să *plouă,* / *Cu ploaia* ce cade, m-apasă / Durerea cea veche...“ *(Al. Macedonski)*
> „De-i vezi murind, să-i laşi să *moară,* / Căci *moartea* e menirea lor.“ *(G. Coșbuc)*
> „Eu cânt tot un *cântec* d-aseară / Și-aşa mi-e de silă să-l *cânt* / Eu tremur și n-aș vrea să-l *cânt* ...“ *(G. Coșbuc)*
> „Cum vrei să mai găsească frumoasă vreo femeie, / Sau inima *vrăjită vrăjit* să și-o mai deie ...“ *(Ion Pillat)*
> „Închis-am fericirea în strâmtul ei hotar / De nuci bogaţi în *umbră, umbrind o casă albă.“ (Ion Pillat)*

POLISINDETON. Vezi *sinafie*.

PORTRET (fr. *portrait* = „descriere a unei persoane“). Procedeu prin care, mai ales în operele epice, este descris (fizic, psihic, moral) un personaj. Sinonim *etopee, prosopografie*.

„Era un om nalt, cărunt, cu fața uscată și adânc brăzdată. În jurul mustății tușinate și la coala ochilor mititei, pielea era scrijelită în crețuri mărunte și nenumărate. Ochiul lui era aprig și neguros, obrazul cu mustața tușinată părea că râde cu tristeță. Îl chema Ioniță comisul." *(M. Sadoveanu)*

„Aramă grea ca vinul – părul, / sprâncenele ușor piezișe, / o cută, vertical pe frunte, / vădind trecutul de răstriște. // Umeri mărunți, suflet de rază / în bluza verde-albăstruie ..." *(L. Blaga)*

PRETERIȚIE (lat. *praeteritio* = „omisiune, trecere sub tăcere"). Simularea trecerii sub tăcere a unor lucruri asupra cărora, dimpotrivă, se atrage astfel și mai mult atenția. Sinonim *pretermisie.*

„Nu mai zâmbi! A ta zâmbire / Mi-arată cât de dulce ești ..." *(Eminescu)*

„*Preterisiunea* sau *pretermisiunea* este figura aceea când se zice ceva, însă ca și când nu ar fi vroit a se zice, sau că vrea a se trece sub tăcere, când mai cu samă se dă pe față."

(D. GUSTI, *Ritorică pentru...*, p. 82)

PRETERMISIE Vezi *preteriție*

PROLEPSĂ (gr. *prolepsisi* = „anticipare, preîntâmpinare"). Prevestirea sau anticiparea unei obiecții, parare a unui presupus, posibil atac. Sinonim *ocupație.*

„– A!, îmi spuneți d-voastră decepționați, lucrurile astea sunt foarte banale și foarte neadevărate.

– Banale! Or fi, domnii mei! dar sunt perfect adevărate."*(Eugen Ionescu)*

„Veți mai spune, poate că ceea ce numiți impertinențele mele sunt gratuite. Ei, și ce-i dacă sunt gratuite? Că nu am autoritatea morală sau intelectuală să vi le fac? Ba am autoritatea asta ..." *(E. Ionescu)*

PRONOMINAȚIE Vezi *antonomază.*

PROSONOMASIE Vezi *paronomază.*

PROSOPOGRAFIE Vezi *portret.*

PROZOPOPEE (lat. *prosopopeia*, gr. *prosopopoiia* = „a imita o persoană"). Formă de *personificare* prin care sunt făcute să vorbească, să acționeze persoane dispărute, absente, chiar moarte.

„Mama, buna măiculiță, din mormânt ar tresări / Dac-ar ști că ..." *(B. P. Hașdeu)*

„*Leonida: [...]* Ce-a zis Papa – iezuit, aminteri nu-i prost! – când a văzut că n-o scoate la capăt cu el? / cu „Garibardi"/ ...«Mă, nene, cu ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru» ..." *(I. L. Caragiale)*

„O flacără vie pe coş izbucneşte, / Se urcă, palpită, trosneşte, vorbeşte... – / – «Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci» // Şi flacăra spune: «Aduc inspirarea ... / Ascultă, şi cântă, şi tânăr refii ...“ *(Al. Macedonski)*

„Cere mai multă îndrăzneală şi – după părerea lui Cicero – un talent mai viguros, intervenţia imaginară a personajelor, denumită *prosopopee.* Această figură dă pe de o parte o variaţie uimitoare stilului; pe de alta îi dă vigoare. Prin prosopopee dezvăluim gândurile adversarilor, prezentându-i ca şi cum ar discuta ei înşişi. Şi nu întâmpinăm neîncredere dacă nu sunt absurde ideile ce le atribuim. De asemenea, redăm convorbirile noastre cu alţii şi ale altora între ei, de aşa manieră încât să fie plauzibile. Imaginăm persoane potrivite pentru a da sfaturi, pentru a certa, pentru a se plânge, a lăuda, a compătimi. Ba e admis, în această figură, chiar să coborâm zeii pe pământ, să evocăm morţii; în prosopopee oraşele, chiar şi popoarele capătă glas.“

(QUINTILIAN, *Arta oratorică, III,* p. 19; trad. M. Hetco)

REPETIŢIE (fr. *répétition,* lat. *repetitio*). Figură de stil cuprinzătoare constând în repetare, în intenţii expresive, a unor sunete, cuvinte, sintagme etc. Sunt *repetiţii: aliteraţia*, *asonanţa*, *chiasmul*, *anafora*, *epifora*, *anadiploza*, *poliptotonul* etc.

„Ah! îmi umblă ades prin gând / O cântare veche ... / Parcă-mi ţiuie-aiurind / Dulce în ureche: / *Lume, lume,* şi iar *lume*!“ *(Eminescu)*

„Ce se *aude?* Ce nu se mai *aude?* / Şi când se *aude,* de ce nu s–*aude?* când nu *s-aude*? / Şi cine *aude,* când se *aude*? ...“ *(M. Sorescu)*

RETICENŢĂ (fr *réticense,* lat. *reticentia* = „tăcere înadins“). Întreruperea bruscă, intenţionată a discursului pentru a atrage în mod special atenţia asupra a ceea ce urmează sau ar trebui să urmeze. Figură a ambiguităţii.

„... aflasem şi eu păcătosul câte ceva din tainele călugăreşti ... umblând vara cu băieţii după ... bureţi.“ *(I. Creangă)*

SILEPSĂ (fr. *syllepsis,* gr. *syylepsis* = „cuprindere, luare împreună“). Sinonim *zeugmă; sinteză.* Folosirea acordului logic, cu abatere de la regulile gramaticii.

„Toată *albina* îşi apără câştioara şi hrana *lor.*“ *(Gr. Ureche)*

„Silepsa este tropul prin care acelaşi cuvânt este înţeles simultan în două sensuri diferite: unul primitiv, sau considerat ca atare, dar totdeauna, cel puţin, propriu, şi celălalt figurat sau considerat ca atare, chiar dacă nu întotdeauna este astfel; *silepsa* apare fie prin *metonimie,* fie prin *sinecdocă,* fie prin *metaforă.*“

(P. FONTANIER, *Figurile limbajului ...,* p. 84; trad. A. Constantinescu)

SIMBOL (fr. *symbole,* gr. *symbolon* = „semn de recunoaştere“). Utilizarea numelui unui obiect concret pentru a exprima o idee abstractă, în temeiul unei analogii evidente.

„*Iară noi?* noi, epigonii? ... simţiri reci, *harfe zdrobite“ (Eminescu)*
„Eu port în mine noaptea, şi-n bezna ei adâncă / Mi-e *sufletul un vultur înlănţuit* de-o stâncă“ (O. Goga)

„Iată modul în care simbolul poate apărea în text: «O imagine poate să apară o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistenţă, fie ca prezentare, fie ca reprezentare, ea devine simbol şi poate face parte dintr-un sistem simbolic ... Procesul normal este cel de dezvoltare a imaginilor în metafore şi a metaforelor în simboluri.» (Wellek-Warren)

Valoarea simbolică a unei imagini s-ar datora, deci, recurenţei ei. Cu cât mai frecventă este apariţia unui cuvânt în text, cu atât mai mult el designează un obiect, conflict etc. important şi devine simbolul acestuia.

Simbolul este, de obicei, un obiect (concret) prin care putem vedea un concept (abstract). Calitatea principală a simbolului este deci transparenţa lui. Wellek şi Warren reiau vechea distincţie dintre alegorie (mai abstractă) şi simbol, făcută de Coleridge: «Simbolul este caracterizat de o certă transparenţă a speciei în individ, a generalului (genului) în special (specie) şi mai ales de o transparenţă a eternului în temporal.» [...] O precizare utilă găsim într-o lucrare a lui A. Mc. Leish. El atrage atenţia că nu unul dintre cei doi termeni constituie simbolul, ci relaţia (dintre ei) este simbolul. Într-adevăr, unul dintre cele două obiecte este descris ca strălucind prin celălalt. Al doilea este descris ca făcându-l inteligent pe primul. Este adevărat că relaţia aceasta este de congruitate; partenerul invizibil al relaţiei trebuie să fie compatibil cu cel vizibil, dacă se doreşte realizarea simbolului.“

(SORIN ALEXANDRESCU, *Simbol şi simbolizare* ... în *Studii de poetică şi stilistică,* pp. 322–323)

SIMPLOCĂ (gr. *symplocke* = „înlănţuire“). Formă de repetiţie constând în împletirea unei *anafore* cu o *epiforă.* Înrudită cu *epanadiploza.*

„*Nu vrea să iasă* ... Nu vreau *să vrea să iasă.“ (Delavrancea)*

SINAFIE (gr. *synapheia* = „unire, legătură“). Folosirea repetată a aceleiaşi conjuncţii copulative. Se mai numeşte *conjuncţie* sau *polisindeton.* Când, dimpotrivă, se suprimă conjuncţiile se numeşte disjuncţie *(asindeton)*

„În adâncu-i se pătrunde / *Şi* de lună, *şi* de soare / *Şi* de păsări călătoare; / *Şi* de lună, *şi* de stele, / *Şi* de chipul dragei mele.“ *(Eminescu)*
„*Şi* simt amarul ţarinei robite, / *Şi* simt ruşinea neagră cum măneacă.“ *(O. Goga)*
„*Şi* chipurile din părete, / *şi* lucrurile de pe masă; / *Şi* toate cărţile pe poliţi păreau c-ascultă şi se miră / *Şi* mă privesc cutremurate de câte se destăinuiră.“ *(O. Goga)*

„*Şi* după ce mi-am legat calul de belciug, jupâneasa gazdă a ales *şi* pentru mine o oală nouă, care a fost mai mare *şi* mai frumoasă; *şi* mult s-a bucurat sufletul meu *şi* întru fraţi *şi* întru veselie. Am ascultat şi lăutari *şi* nu mi-am astupat urechile [...] Deci am crezut că se cuvine să mă ridic *şi* eu să vă cunosc pe toţi după faptele *şi* vorbele dumneavoastră. *Ş*-am ascultat cu mare mirare ce-aţi spus *ş*-aţi povestit. *Şi*-ntâi pentru dumnealui comisul Ioniţă vreau să-nchin *şi* pentru iapa domniei sale ...“

(M. Sadoveanu)

SINECDOCĂ (fr. *synecdoque,* gr. *synekdoche* = „cuprindere la un loc“). Substituirea întregului prin parte, a genului prin specie etc.

„Şi-a fost de veste lumea plină, / Că *steagul* turcului se-nchină.“ *(G. Coşbuc)*

„Şi cosiţa ta bălaie o aduni la ochi plângând, / *Inimă* făr’de nădejde, *suflete bătut* de gând.“ *(Eminescu)*

SINESTEZIE (gr. *sin.* + *esthetis* = „simţire împreună“). Sinonim *corespondenţe.* Raport de concordanţă între lucruri şi impresii, rezultat al unui proces metaforizat. Pe temeiul *analogiei universale*, Baudelaire îi conferă statutul său literar prin celebrul său sonet *Correspondences* („Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund / Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare / Parfum, culoare, sunet, se-ngână şi-şi răspund“ – trad. Al. Philippide). Percepţia simultană a unor impresii senzoriale diferite a dobândit valori stilistice în poezia simbolistă: Vezi, de pildă, sonetul *Voyelles* al lui Rimbaud („A negru, E Alb, I roşu, U verde, O albastru ...“)

„Cântecul tău a umplut clădirea toată / ca o lavandă sonoră.“ *(T. Arghezi)*

„De ce-ţi sunt ochii verzi / coloarea wagnerienelor motive?“ *(I. Minulescu)*

„Şi-n aeru-mbătat de roze sfidez atingerea durerei / cu cântece nălucitoare cum sunt candorile de crin.“ *(Al. Macedonski)*

SINTEZĂ Vezi *silepsă.*

SUPERLATIV STILISTIC Figură a insistenţei prin care construcţia obişnuită de superlativ e înlocuită cu o expresie inedită, cu valoare egală, de cele mai multe ori o perifrază metaforică.

„Copilul, *numai ochi.*“ *(I. L. Caragiale)* = „foarte atent“

„Sau când te uiţi în ochii-*i ucizători de dulci ...*“ *(Eminescu)*

„Atâta linişte-i în jur, de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună.“ *(L. Blaga)*

TAUTOLOGIE (gr. *tautos* + *logos* = „acelaşi cuvânt“). Sinonim cu *pleonasm* şi *perisologie* denumeşte repetarea inutilă a aceleiaşi idei cu aceleaşi cuvinte. Definirea prin sine însuşi, utilizabilă şi cu subtile efecte expresive.

„– Iaca, jupâneșică, ce rai a lui Dumnezeu e aici: *să tot trăiești, să nu mai mori!*“ *(Ion Creangă)*
„*Naștem, oare,* pentru-a *naște* și *trăim* ca să *trăim?*“ *(Al. Macedonski)*
„Ce-mi pasă dacă *lumea a fost* și *e tot lume?*“ *(Al. Macedonski)*
„O șterg de-acasă frumușel / *Grivei cu mine, eu cu el.*“ *(Șt. O. Iosif)*
„Crima nu e politică ... *Crima e crimă.*“ *(L. Rebreanu)*
„N-am fost supărat niciodată pe *mere* / că sunt *mere, pe frunze* că *sunt frunze, / pe umbră* că *e umbră,* pe *păsări* că sunt *păsări.*“ *(Nichita Stănescu)*

TAUTOFONIE (fr. *tautophonie,* gr. *tautophonia* = același sunet). Repetarea excesivă a aceluiași sunet.

„Un an dând d-ani, leag-an d-an d-ani vani.“ *(Al. Macedonski)*
„lin timpul luminilor minunile și le perindă“ *(Ion Vinea)*

TIMEZĂ (lat, gr. *tmésis* = „tăietură“). Despărțirea unei unități lexico-gramaticale prin interpunerea unui cuvânt (unor cuvinte).

„Când *nu-și aduc* oamenii de semenii lor mai mari *aminte*“ *(T. Arghezi)*
„*Eu,* pentru a o iubi, *am* încă alte cuvinte“ *(Ion Barbu)*
„*Trei* sau *patru*-n mal pescari.“ *(T. Arghezi)*

ZEUGMĂ Vezi *silepsă.* Zeugma (din grecescul *zeugma* = „legătură, cuplare“) este „o figură de construcție prin subînțeles“ (Fontanier) definită de Quintilian ca figură prin care mai multe propoziții sunt reunite în jurul unui singur predicat. Dicționarele moderne o consideră fie sinonimă cu *silepsa* (acordul logic), fie denumind orice construcție care presupune relația unei părți de prepoziție cu mai multe cuvinte deodată.

„*Zeugma e* «construcția care constă în a nu repeta, într-un membru al frazei, un cuvânt sau un grup de cuvinte exprimate, sub o formă identică sau analogă, într-o propoziție imediat învecinată, fără de care membrul incomplet ar fi neinteligibil»“.

(GRUPUL μ, *Retorică generală,* p. 104;
trad. A. Constantinescu și I. Littera)

Genuri și specii literare

REPERE

CATHARSIS (gr. *katharsia* = „purificare“). La Aristotel, efectul de purificare a pasiunilor pe care îl are tragedia asupra spectatorului. Astăzi *catharsisul* denumeşte emoţia, satisfacţia estetică provocată de receptarea unei opere de artă.

CRITICĂ LITERARĂ (fr. *critique,* din lat. *criticus* şi gr. *kritikos* = „în stare să judece“). Alături de *teoria literară* şi *de istoria literară*, *critica literară* are drept obiect *opera literară. Teoria* cercetează principiile şi criteriile literaturii, *istoria* – evoluţia în timp a operelor literare, iar *critica* – structura, sensul, semnificaţiile operei dintr-un punct de vedere axiologic, de stabilire a *valorii.* Criticul literar expune rezultatele cercetărilor sale în forme ale discursului critic precum: *glosa, recenzia, scholia, comentariul, cronica, eseul, monografia* etc. Critica literară românească este reprezentată de nume ea: T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga, Garabet Ibrăileanu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, Paul Zarifopol, Eugen Lovinescu, P. Constantinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, G. Călinescu.

DISCURS (fr. *discours,* lat. *discursus* = „alergare încoace şi încolo“). Expozeu oratoric adresat unui public, pe o temă dată. Expozeu scris, cu caracter didactic (sinonim, *tratat, eseu*) Expresie verbală a gândirii: limbajul vorbit în opoziţie cu *scriitura.*

FOLCLOR (fr. *folklore,* engl. *folklore,* din *folk* = „popor“ şi *lore* = „ştiinţă“). Termen creat la mijlocul secolului al XIX-lea de un arheolog englez pentru a denumi „ansamblul obiceiurilor oamenilor din popor“. Folclorul este *anonim, colectiv, oral şi sincretic* (îmbinând mai multe forme artistice în unul şi acelaşi produs). Din cauza suprapunerilor termenului cu etnografia, etnologia, antropologia, se utilizează astăzi mai frecvent cel de *literatură*

populară sau *orală:* ansamblul de forme artistice, istorice, simbolice, religioase (mituri, cântece, legende, poeme, proverbe etc.) care se transmit oral din generaţie în generaţie, de la individ la individ.

GEN LITERAR (lat. *genus* = „neam, rasă, fel, mod“). Clasă de obiecte sau fenomene înrudite. În literatură, genul este *liric, epic* sau *dramatic* în funcţie de raportul dintre subiectul creator şi realitatea transfigurată artistic. În unele literaturi, *genul* denumeşte şi ceea ce în literatura română se numeşte *specie* (*sonetul* e un *gen literar*).

ISTORIE LITERARĂ *Istoria literară* sau *istoria literaturii* urmăreşte evoluţia istorică a operelor literare, a literaturii unui popor, în raport cu evoluţia generală a civilizaţiei. Termenul a apărut în secolul XVII şi denumea o parte a istoriei propriu-zise. Istoria şi critica literară sunt privite de G. Călinescu într-o strânsă interrelaţie: „Critica şi istoria literară sunt două momente ale aceluiaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectiva istorică, nu poţi face istorie literară fără criteriu estetic, deci fără a fi critic“.

LITERATURĂ (fr. *littérature,* lat. *littera* = „literă, scriere, literatură“). Opere realizate prin mijloacele limbajului, orale sau scrise, considerate atât din punct de vedere formal şi estetic cât şi ideologic şi cultural. Ansamblul *operelor literare* dintr-o ţară, dintr-o epocă. Ansamblul operelor scrise într-un domeniu: *literatură de specialitate.Literatură populară* sau *literatură orală*: Vezi *folclor.*

OPERĂ LITERARĂ (lat. *opera* = „muncă, lucrare“). Lucrare originală a unui autor; totalitatea lucrărilor artistice ale unui autor: „opera lui Eminescu“.

PERSONAJ LITERAR (fr. *personnage;* lat. *persona* = „mască de teatru“, „rol“). Omul (sau obiectul) implicat în acţiunea relatată de o operă literară. *Homo fictus* (omul imaginat, personajul) este un *erou* în literatura antichităţii, un *caracter* în clasicism, o *lume* complexă o dată cu realismul romanesc al secolului XIX. *Noul roman* va proclama disoluţia *personajului.*

PROZĂ (fr. *prose,* lat. *prosa* = „discurs în linie dreaptă“). Prin opoziţie cu poezia, *proza* este discursul nesupus regulilor versificaţiei şi expresiei poetice.

SPECIE LITERARĂ Clasă de opere literare subordonată *genului.* Astfel, specii lirice sunt: *oda, imnul, elegia, cântecul, sonetul,*

rondelul etc; specii epice: *povestirea, schiţa, nuvela, romanul, epopeea* etc; specii dramatice: *tragedia, comedia, drama* etc.

TEATRU (fr. *théâtre*, gr. *theatron* din *theao* =„a vedea, a urmări“). Artă care prezintă o acţiune pe o scenă cu ajutorul actorilor care se înfruntă într-o intrigă. Se bazează pe *monolog* şi *dialog.* Textul *(piesa de teatru)* de la care porneşte spectacolul; clădirea în care acesta din urmă are loc.

TEORIE LITERARĂ Ramură a ştiinţei literaturii (alături de *critică* şi *istorie literară)* care studiază principii, categorii, criterii ale existenţei operei literare. Ea defineşte *genurile* şi *speciile, curentele, stilul* etc.

*

„Opera, orice operă, este deci produsul finalist şi înzestrat cu valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a fiinţei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă şi relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs [...] Opera apare numai atunci când creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue şi atunci când, în spaţiul lumii, opera ocupă o poziţie opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei şi luând cunoştinţă de ea ca de un lucru deosebit de sine. [...]“

(T. VIANU, *Gândirea estetică,* p. 130-135)

„Operele omeneşti se înlănţuiesc astfel cu procesele naturii, dar, în acelaşi timp, se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce [...]

Printre opere sunt unele care sunt nu numai noi, dar şi unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparţin unei serii, nu s-au repetat şi nu sunt repetabile. Acestea sunt operele ştiinţei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă şi una calitativ originală. Acest din urmă atribut îl recunoaştem numai operelor savanţilor, filosofilor şi artiştilor [...] Acest obiect calitativ nou este original şi simbolic în cadrul operelor filosofiei şi ale ştiinţei. El este imutabil original şi ilimitat simbolic în cazul operei artei. Care va să zică, pe câtă vreme sufletele omeneşti în genere sunt iritabile la atingerea naturii, numai unele alese sunt în stare să întoarcă în afară, ca un fenomen deosebit, pentru înţelesul altora, iritarea ce au suferit-o. Toţi suntem iritabili; expresivi sunt numai unii. Oricare ar fi materialitatea acestui deosebit fenomen, adică felul material al expresiunii, o condiţie neapărată pentru ajungerea scopului ei este înţelesul uman. Sunete, cuvinte, linii şi culori, forme – viaţa nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intenţiunea de a

deştepta, prin înfăţişarea lor, un Înţeles. [...] A crea – a apuca din haos inform elemente brute, a le topi împreună şi a le turna într-o formă care să îmbrace o viaţă ce se diferenţiază într-un chip absolut de tot ce nu este ea – aceasta este puterea naturii şi a artistului. Şi această putere, la artist o numim talent [...]“

(I. L. CARAGIALE, *Câteva păreri*, în *Despre literatură*, p. 80-84)

„Între forma sonoră a cuvântului și forma lui scrisă, între sensul lui izolat şi funcţionalitatea sensului lui în cadrul frazei nu se pot stabili coincidenţe perfecte şi nici suprapuneri, şi cu atât mai mult atunci când cuvântul este folosit ca vehicul al unei comunicări estetice. În cadrul acestui tip de comunicare, unul și același cuvânt suportă o gradualitate a tensiunii de la alb până la incandescență [...] Arta scrisului începe de acolo de unde fraza scrisă e aptă să rețină în ea sentimente. [...] Tipul de codificare prin cuvânt se schimbă perpetuu, dar ce straniu, înseşi sentimentele au o evoluţie istorică, se schimbă în permanenţă; aici gama este infinită, iar dacă ne gândim la viziunile de tip estetic, a căror plasmă e compusă din grupuri de sentimente convergente, staticul acestor viziuni rămâne o simplă aparenţă.“

*

„Poezia este dimensiunea spirituală care suportă cel mai greu definiţiile. Aceasta poate şi din pricină că poetul trebuie să facă faţă în permanenţă unei situaţii paradoxale: să comunice unicul, să facă să devină comunicabil, cu o adresă foarte largă, ceea ce de fapt e profund singular, să dea o formă profund generală și accesibilă unui conţinut strict, aş zice chiar rigid faţă de sine însuși. Astfel se face că de la poet la poet rezolvarea comunicării ia mereu alte forme, pentru că mereu sunt alte unicităţi de comunicat. În orice caz, spaţiul geografic al poeziei se află în zona de interstiţiu a unicului – dezunicizat parţial, pentru a fi comunicat – cu aceea a generalităţii receptoare.“

(NICHITA STĂNESCU, *Fiziologia poeziei*, p. 50; 58-59)

„Pentru prima dată s-a vorbit despre genuri literare în antichitatea grecească. Se ştie că în această epocă cele trei genuri cunoscute până azi au ajuns la o superbă înflorire. Ele s-au cristalizat din forme poetice primitive, strâns îmbinate cu muzica și cu dansul. Din amalgamul vag al acestei arte mixte, cuvântul ajunge la un moment dat la supremaţie, dând astfel naştere poeziei în sensul propriu al cuvântului. Din acest stadiu primitiv al poeziei s-au diferenţiat mai întâi două genuri: epic şi liric. Dintre ele poezia epică a fost cea care a ajuns mai repede la o maturitate artistică, şi anume la sfârşitul veacului al IX-lea î.e.n., prin Homer. Deşi poezia lirică se cultivă şi ea din plin în toată această perioadă, ea ajunge la maturitate artistică abia în veacul al VIII-lea (î.e.n.) şi al VII-lea (î.e.n.). Ultima care se desprinde ca gen mai mult sau mai puţin de sine stătător este drama. Ea începe să se ivească aproximativ în veacul al VII-lea, pentru ca să prindă conturul unui gen bine definit abia la începutul veacului al V-lea (î.e.n.), prin Eschil. Spre

deosebire de genul epic şi cel dramatic, care se cristalizează sub forme relativ unitare şi care chiar de la început îşi primesc aceste numiri definitiv consacrate, genul liric este mai puţin unitar. Din el fac parte o serie considerabilă de forme poetice, ajunse la mare dezvoltare, ca: imnul (în special cu cele două forme ale lui: ditirambul şi paianul), elegia, iambul, oda etc., însă nu exista, după cât putem aprecia, o conştiinţă clară asupra esenţei comune a acestor produse poetice şi deci asupra apartenenţei lor la un singur gen. Termenul de poezie lirică era necunoscut; el se va ivi abia în epoca alexandrină, la începutul erei creştine. Singura legătură datorită căreia formele poetice amintite erau însumate în aceeaşi categorie literară era de natură exterioară; ele făceau parte din categoria poeziei melice, adică a poeziei cântate, fiind întotdeauna acompaniate de un instrument, anume *aulos* sau mai ales *lira*. De la aceasta din urmă şi-a primit mai târziu întregul gen numirea."

(L. RUSU, *Estetica poeziei ...*, p. 15-16)

„Problema esenţială a genurilor literare constă [...] în găsirea unei *bune metode de analiză şi definire* care [...] nu poate fi nici logică, nici istorică, nici categorială. Clasificările abstracte sunt goale, studiul istoric nu descoperă structurile estetice, tipologia actului creator tinde să se sistematizeze după momentele constituite ale artei în genere. Dovadă că se poate vorbi de «genuri lirice» şi «dramatice» nu numai în literatură, de o pictură «epică» etc. În acest caz, noţiunea de gen se confundă cu aceea de categorie estetică. Dar atunci nimeni nu poate să explice de ce *liricul* şi *epicul* n-ar intra alături de *comic*, *tragic*, *sublim*, *graţios* etc., lărgind lista restrictivă a tratatelor de estetică. Pe de altă parte, nu toate criteriile estetice sunt la fel de adecvate. Clasificarea după conţinut, de pildă, poate fi împinsă la infinit. Câte conţinuturi literare, atâtea genuri! Împărţirea în genuri «poetice» şi «nepoetice», «ficţionale» şi «nonficţionale» etc. cade de la sine, întrucât toate genurile dobândesc existenţă estetică numai prin caracterul lor «poetic», «ficţional». Inacceptabile sunt şi definiţiile, recomandate uneori de formaliştii ruşi, conform *trăsăturilor secundare şi dimensiunilor* genurilor, unele neesenţiale, altele curat empirice, convenţionale. Gen «scurt», gen «lung», ce poate fi mai relativ şi mai arbitrar? Cât priveşte clasificările «finaliste», după destinaţia practică a genurilor (poetice, ştiinţifice, utilitare) ele se exclud prin însuşi criteriul lor extraestetic, predominant heteronomic.

Oricât de depăşită şi plină de ambiguităţi ar fi vechea teorie a *imitaţiei*, ea dădea un început de soluţie. După rolul pe care imitaţia îl joacă în creaţia literară, Platon distinge între: genuri în care imitaţia, sub forma ficţiunii, este integrală (tragedia şi comedia), genuri în care poetul doar relatează despre el însuşi (ditirambul) şi genuri care combină ambele procedee (epopeea) [...] Singura soluţie pe deplin întemeiată a genurilor literare ar fi definirea lor în sensul unor *tipuri de creaţie*, surprinse în mecanismul creaţiei însăşi, în atitudinea cea mai specifică a eului creator, care este *autoreflectarea* şi *distanţarea* [...] De

unde o primă concluzie: deoarece eul creator adoptă o atitudine literară unică, singura de altfel posibilă, rezultă că literatura nu are, în esenţă, decât un *singur* gen: *mono* – sau *autolog* corespunzător categoriei «lirice» unice de emoţie şi percepţie. În acest sens, al autoreflectării fundamentale necesare, teoria «liricităţii» literaturii este fără îndoială întemeiată, cu excluderea oricărei interpretări practic – sentimentale, a simplei autoexprimări, a «sincerităţii» şi celorlalte determinări psihologice. Adoptarea consecventă a acestui punct de vedere dezleagă multe neclarităţi ale definiţiei genurilor literare.

Mult controversata problemă a *tipologiei* se clarifică în acelaşi mod, prin identificarea tipurilor existente de distanţare şi autoreflectare: eul care se contemplă în actul autoexprimării defineşte *genul liric:* eul care se autoreflectă pe durata naraţiunii subiective sau obiective – *genul epic;* eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare – *genul dramatic-tragic;* eul care se autoreflectă în atitudinile critice, ironice, ridicole etc. – *genul comic.* Peste tot, una şi aceeaşi situaţie existenţială, în prezentări tehnice diferenţiate: lirism substanţial, lirism declarat, lirism narat, lirism în conflict cu alte lirisme, lirism ridiculizat. Spiritul care se exprimă, care se exprimă succesiv, care se exprimă contradictoriu, care se exprimă caricatural.

Unitatea acestor situaţii este asigurată de una şi aceeaşi participare lirică: specializarea decurge din direcţiile posibile ale acestei participări, ceea ce lasă întrucâtva deschisă «lista» genurilor literare. Dacă inventarul stabilit este corect, numărul lor s-ar reduce la patru. Cu observaţia că accentul cade, în interpretarea noastră, pe identificarea formelor naturale ale exprimării lucide de sine, ale căror manifestări literare, mai mult sau mai puţin corespunzătoare, primesc denumirea tradiţională şi convenţională de: *liric, dramatic-tragic, comic.* În rest, trecerea de la gen la specie ţine de spiritul clasificărilor naturaliste, nesemnificative din punctul nostru de vedere. De altfel, catalogul «speciilor» literare nu este nici azi pus în ordine: ceea ce la noi apare încadrat la «gen», la alţii trece drept «specie». Ce este «romanul»: gen *sau* specie? După unii ar fi un «gen», precum toate «subdiviziunile», categoriile sau genurile fundamentale, liric, epic sau dramatic, definiţie neacceptată de alţii".

(ADRIAN MARINO, *Dicţionar ...,* p. 718-726)

„Genul literar este o «instituţie» – în sensul în care şi Biserica, Universitatea şi Statul sunt instituţii. El există, nu aşa cum există un animal, o clădire, o capelă, o bibliotecă sau un palat, ci aşa cum există o instituţie. Noi putem munci, ne putem exprima prin intermediul instituţiilor existente, putem crea noi instituţii sau putem trăi, în măsura posibilităţilor, în afara vieţii politico-administrative sau religioase, putem de asemenea contopi diferite instituţii, dându-le o nouă formă. Teoria genurilor este un principiu de ordine: ea clasifică literatura şi istoria literară, nu în funcţie de timp sau loc (epocă sau limbă naţională), ci în funcţie de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare *[...]* Textele clasice care stau la baza teoriei genurilor sunt acelea ale lui Aristotel şi Horaţiu. De la ei am

moştenit ideea că tragedia şi epopeea sunt genurile caracteristice (şi principalele două genuri literare). Dar Aristotel cel puţin remarcă şi alte deosebiri, mai fundamentale, între dramă, epopee şi lirică. Majoritatea teoriilor literare moderne înclină să ignore deosebirea între proză şi poezie, împărţind literatura de imaginaţie *(Dichtung)* în: literatură narativă (roman, nuvelă, epopee), dramă (în proză sau în versuri) şi poezie (punând accentul pe ceea ce corespunde vechii noţiuni de «poezie lirică»). Principalele trei genuri au fost separate încă de Platon şi Aristotel, în funcţie de «modul de imitaţie» (sau de «reprezentare»): în poezia lirică vorbeşte propria *persoană* a poetului; în epică (sau în roman) poetul *vorbeşte,* pe de o parte, în numele său personal, ca narator, şi, pe de altă parte îşi face personajele să se exprime în vorbire directă (naraţiune mixtă); în dramă poetul dispare în umbra personajelor sale."

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* p. 299-300;
trad. Rodica Tiniş)

„... Categoriile de gen (în terminologia noastră), de specii reprezintă relaţii distincte, se pot clar asocia, mai ales că ultima categorie (specia) ţine de natura operei, de coordonatele ei principale: timp şi spaţiu; într-un cuvânt, aparţine unei categorii esenţiale a operei, *compoziţia* (element ce se concepe ca sistem, ca ordonare de elemente, de părţi, în unitatea ireductibilă a operei finite). Concepute ca *tipuri* fundamentale ale reprezentării *literare,* genurile îşi descoperă natura lor şi, nu mai puţin, sursele lor primare. Epic, liric şi dramatic nu au valoarea unor simple grupări convenţionale ale operelor literare, ele depăşesc clasificările operate după elemente pur exterioare (valabile în cazul formelor particulare, al genurilor concrete – speciile, deci); în funcţie de relaţii fundamentale (ontologic vorbind) şi potrivit cu finalitatea comunicării (gnoseologic) se definesc ca *atitudini.* Desigur, aceste trei atitudini esenţiale (epic, liric, dramatic) reprezintă nu numai un mod de a aborda *deosebit* universul specific literaturii, ci şi confirmarea unor distincţii venite din limbă, din semnul particular al comunicării literare. Genurile literare ilustrează (chiar şi printr-o cercetare antropologică) cursul unei deveniri a omului în contactele lui cu realitatea obiectivă şi, mai apoi, cu propria sa existenţă conştientă [...]

O primă etapă şi, totodată, o primă atitudine – epicul, pregăteşte şansele altitudinii lirice, marcând prin natura sa o treaptă evoluată în plan ontologic şi o nouă modalitate de reprezentare a universului infinit mai complex al omului, al conştiinţei sale. Se parcurge calea de la realitatea recunoscută, *o lume obiectivă,* la aceea a propriei existenţe conştiente a omului. În ce priveşte atitudinea dramatică, ea ţine de o dublă interferenţă şi de surse situate în *actele* esenţiale ale colectivităţii primitive. Oricum, genurile se revelează ca *virtuale atitudini* adoptate de om (într-un proces anterior creaţiei cu finalitate estetică), ca posibilităţi create în raporturile complexe ale omului cu lumea, anticipând apariţia creaţiei artistice sau momentul formării simţului estetic şi al unei posibile reprezentări a lumii" [...] Epicul, mai conservator în

aparență (povestirea, bunăoară, cu o structură credincioasă modelului consacrat), este totuşi permeabil la factori diverşi. Ne gândim la nuvelă şi la experimentul datorat contactului unor scriitori cu investigația ştiințifică din ultimele decenii ale veacului trecut (nuvela naturalistă în general). Interferențele şi modificările apar însă frecvent prin sugestii de la o formă la alta. Memorialul sau reportajul literar în contact cu romanul şi povestirea (în mare măsură şi o chestiune de scriitură) cunosc numeroase modificări, iar o specie cum este schița (operă a situației şi a compoziției alerte) pare să fi recomandat cinematografului un ritm compozițional propriu. Acțiunea timpului epic (timpul memoriei) a decis în epic mutații uimitoare mai ales de la Proust încoace, prin experiența unor romancieri de talia lui Faulkner, V. Woolf, A. Gide, Lawrence Durell etc., după cum observația, limitarea sau extinderea ei a decis o viziune şi o structură particulară în romanul contemporan (noul roman francez).

În ce priveşte genul liric, în ciuda valorii esențiale a limbajului şi cu toate posibilele modificări în structura comunicării poetice (şi acestea, în fapt, tot în sfera limbajului), rămâne un gen al disciplinei interioare. Act definitoriu pentru natura umană, poezia (ca gen al literaturii) îşi revendică calitatea de manifestare umană superioară. Formele liricului ascund în evoluția lor semnele genezei poeziei (elegia, oda, cântecul) în cadrul unor procese vitale ale omului din primele etape ale evoluției sale (ritualul magic, celebrarea unor acte sacre etc.) Opera lirică, veritabil fapt de cultură prin descendența şi prin semnificația câştigată, poate fi înțeleasă şi prin raportare la eposurile antichității, semnificative pentru funcția supremă a actului poetic şi edificatoare pentru marile momente ale poeziei, expresie a unor personalități excepționale. Destinul cuvântului, semn al poeziei, simbol esențial al comunicării în poezie (aventură a limbajului), se relevă o dată cu înțelegerea comunicării particulare a poeziei şi cu dimensiunile metamorfozării faptului, a obiectului concret în poezie. Exceptând formele „didactice" (fabula, satira, epistola), poezia şi-a conservat tonalitățile inițiale, abandonând însă formele născute din exercițiul facil sau virtuozitatea exterioară. Renunțarea la formele cu accente didacticiste e mai veche, în timp ce fabula şi, în parte, parodia (G. Topîrceanu, Marin Sorescu) s-au menținut în lirica secolului XX (inclusiv anecdotica de aură epică).

Întocmai genului epic, formele specifice dramaticului se supun condiției timpului şi, convențional, spațiului, păstrându-şi permanent relații tot mai complexe cu teatrul şi cu disponibilitățile lui. Convertirea tragediei şi a comediei în dramă, structură inaugurată la finele secolului al XVIII-lea; redescoperirea – relativ târzie – a formelor teatrului medieval; renunțarea la categoriile clasice ale tragediei şi ale comediei; tendința de a asocia termenii celor două categorii estetice (în funcție de mutațiile concepțiilor dintr-un anume timp istoric) şi, în fine, procesul de integrare prin multiple şi repetate fuziuni ale formelor în piesa contemporană, reprezintă fenomene caracteristice în genul dramatic".

(ION VLAD, *Descoperirea operei,* p. 111-119)

„... liricul, epicul şi dramaticul reprezintă în poezie / = literatură / şi modalităţi ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realităţii. Intuiţia lirică a lumii o răsfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică, drept succesiune, iar cea dramatică, drept conflict şi luptă de forţe antagoniste".

(TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 148)

„Termenul gen este folosit în sensuri diferite. El se referă în primul rând la două ordine de mărime, clar distincte. Pe de o parte, desemnează cele trei fenomene mari: LIRICA, EPICA, TEATRUL. Pe de altă parte, desemnează anumite fenomene ca imnul, cântecul, epopeea, romanul, tragedia, comedia etc., care deci par să-şi aibă sediul înlăuntrul acestor trei plane. De obicei, chestiunea dacă o operă ţine de lirică, de epică sau de teatru nu dă loc la îndoieli. Apartenenţa este condiţionată de forma în care se prezintă opera de artă. Atunci când ni se povesteşte ceva este vorba de epică, atunci când nişte oameni costumaţi joacă o acţiune pe o scenă este vorba de teatru, iar atunci când un «eu» resimte o stare şi şi-o exprimă este vorba de lirică".

(W. KAYSER, *Opera literară*, p. 468; trad. H. R. Radian)

„Poetul, cedând ispitei de a generaliza, spune: – Din multele definiţii lapidare care s-au dat liricii o prefer pe aceasta: *sensibilitatea la unic.* Definiţia comportă două accente simultane, pe fiecare cuvânt, unul, şi amândouă ne ajută să distingem poezia de activitatea ştiinţifică (în sensul cel mai larg). O definiţie a ştiinţei va înlocui aceste cuvinte prin altele oarecum opuse: reflecţie şi general. Poezia este o sensibilitate la unic, ştiinţa, reflecţia asupra generalului. Poetul, înainte de a se interesa de legătura dintre lucruri, se interesează de lucrurile înseşi. Într-un fel, poet e acela care nu vede pădurea din cauza copacilor. Pentru poet, fiecare lucru are «personalitatea» lui şi lirism înseamnă tocmai dezvăluirea personalităţii latente a lucrurilor. Prin personalitate înţeleg sufletul tainic din lucruri, care nu se exprimă nici în funcţia acestora (utilitatea), nici în specia mai largă de care aparţin (clasa, legea)."

(N. MANOLESCU, *Aparente paradoxuri despre poezie,* în *Teme,* p.90)

„Socotesc că esenţa Poeziei este, după natura spiritelor, fie de valoare reală, fie de importanţă infinită: ceea ce o face egală cu Dumnezeu [...] În zadar am numărat paşii zeiţei, le-am notat frecvenţa şi lungimea medie; aşa nu vom afla niciodată secretul graţiei sale instantanee [...] A deosebi în versuri fondul şi forma; un subiect şi dezvoltarea acestuia; sunetul şi sensul; a considera ritmica, metrica şi prozodia în mod normal şi cu uşurinţă separabile de expresia verbală *însăşi,* de *cuvintele,* însele şi de *sintaxă;* iată tot atâtea simptome de neînţelegere sau de insensibilitate în materie poetică. *A pune* sau *a transpune un poem în proză: a face dintr-un poem un material de instruire sau de examen* sunt acte de mare erezie. Este o adevărată perversiune să cauţi astfel să iei în contrasens principiile unei arte, atunci când, dimpotrivă, ar trebui să introduci spiritele într-un univers de limbaj care nu este

deloc sistemul comun al schimburilor de semne contra actelor sau ideilor. Poetul dispune de cuvinte cu totul altfel decât o face uzanţa şi necesitatea. Sunt aceleaşi cuvinte, fără îndoială, dar deloc aceleaşi valori. Tocmai ceea ce nu este uzual, *a nu spune «că plouă»*, aceasta este sarcina lui; şi este bun la un poet tot ceea ce afirmă, tot ceea ce demonstrează că nu vorbeşte în proză. Rimele, inversiunea, figurile dezvoltate, simetriile şi imaginile, toate acestea, convenţii sau intuiţii ale poetului, sunt mijloace de a te opune tendinţei prozaice a cititorului (aşa cum «regulile» faimoase ale artei poetice au ca efect să reamintească fără încetare poetului universul complex al acestei arte.) Imposibilitatea de a reduce la proză a operei, imposibilitatea de a *o spune*, sau de a *o înțelege ca proză*, sunt condiţii imperioase de existenţă, în afara cărora această operă nu are *din punct de vedere poetic* nici un sens [...] Poezia este o artă a limbajului; anumite combinări de cuvinte pot produce o emoţie pe care altele nu o produc şi pe care noi o numim *poetică*. Ce fel de emoţie este aceasta?

În mine o recunosc după faptul că toate obiectele posibile ale lumii obişnuite, exterioare sau interioare, fiinţele, evenimentele, sentimentele şi actele – rămânând, în privinţa aparenţei lor, ceea ce ele sunt de obicei – se găsesc deodată într-o relaţie indefinibilă, dar minunat de potrivită cu modurile sensibilităţii noastre generale. Adică, aceste lucruri şi fiinţe cunoscute – sau mai degrabă ideile care le reprezintă – îşi schimbă într-un anume fel valoarea. Se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decât în modurile obişnuite; ele se găsesc (permiţându-mi această expresie) *muzicalizate,* având rezonanţe unele prin altele şi corespund parcă armonic. Universul poetic astfel definit prezintă mari analogii cu ceea ce putem presupune despre universul visului."

(PAUL VALERY, *Poezii, Dialoguri ...*, p. 570–576; trad. Marius Ghica)

„Poezia lirică e opusă epicii. Ea are drept conţinut subiectivitatea, lumea interioară, sufletul agitat de sentimente, sufletul care, în loc să acţioneze, persistă în interioritatea sa şi, în consecinţă, nu poate avea formă şi scop decât destăinuirea subiectului în tendinţa de a se exprima" [...]

Epicul „înfăţişează, sub forma unei largi desfăşurări poetice, o acţiune totală, ca şi toate caracterele din care decurge, fie în gravitatea ei substanţială, fie prin întâlnirile aventuroase cu accidente şi hazarduri exterioare, de unde rezultă un tablou al obiectivului în însăşi obiectivitatea sa" [...]

„Scopul dramei consistă în reprezentarea acţiunilor şi condiţiilor umane şi actuale, făcând să vorbească personaje în acţiune. Ceea ce vedem înaintea noastră sunt ţeluri individualizate sub formă de caractere şi de situaţii încrucișate, care se determină reciproc, fiecare caracter şi fiecare situaţie căutând să se afirme, să se aşeze în rândul întâi, în detrimentul celorlalte, până ce toată această agitaţie duce la potolirea finală."

(HEGEL, citat în Silvian Iosifescu, *Construcţie şi lectură,* p. 116, 124, 133)

„... obiectul care corespunde poeziei este împărăţia nemărginită a spiritului. [...] Sub acest aspect, sarcina principală a poeziei este aceea de a ne face să simţim puterile vieţii spiritului şi, în general, valorile suitoare şi coborâtoare ale pasiunilor şi sentimentelor omeneşti ori ceea ce trece liniştit prin faţa contemplaţiei, împărăţia atotcuprinzătoare a reprezentărilor, faptelor, acţiunilor, destinelor omeneşti, agitaţia acestei lumi şi guvernarea divină a lumii. Astfel a fost poezia şi mai este încă învăţătoarea universală şi pretutindeni prezentă a genului uman.“

(HEGEL, *Despre artă şi poezie,* vol. II, p. 144; trad. D. D. Roşca)

„Experienţa generică a poeziei moderne nu este, de altminteri, una dublă, a vrăjirii şi a conflictului? În înaintarea cercetării sale se ivesc cupluri antinomice curente: aproape şi departe, trecător şi durabil, deschis şi închis, expansiv şi repliat, superficial şi profund, discontinuu şi continuu, opac şi transparent, obscur şi luminos, lista poate fi continuată la nesfârşit. Dincolo de aceste opoziţii, spărgându-le şi topindu-se în peisaj, o înfruntare mai cardinală încă: aceea dintre ceea ce este şi ceea ce nu este. În câmpul simţurilor se dezvăluie aşadar, pentru poetul de astăzi, mai devreme sau mai târziu, obstacolul sau fisura. Reveria va fi cea care depăşeşte moartea, limita, fragmentarea, absenţa. Cifrul unei fiinţe fulgurante şi retrase, totodată, – *retragerea însăşi* îndemnându-ne mai puternic încă la chestionarea aici-ului nostru. Poezia trăieşte direct această distanţă (această diferenţă). Dincolo de materii, forme, calităţi, culori, mişcări, ea probează contradicţia; o interoghează, o duce până la capăt – şi făcând astfel se epuizează, se asfixiază uneori ea însăşi – pentru a vedea până unde o va purta această mişcare. Depărtarea de fiinţă încearcă s-o reducă, de asemenea. Uneori instituind un soi de coabitare concretă a incompatibilităţilor – inventând pentru asta scheme de juxtapunere, de amestec, de organizare, de ambiguitate, de metamorfoză. Sau prin actul unei depăşiri creatoare, al unei sinteze. Se poate întâmpla, însă, ca ea să aleagă întreţinerea acestei separări, să exaspereze tensiunea, făcând din neputinţa ei de a o aboli sursa unei revelaţii, poate a unui limbaj. Te gândeşti atunci la cuvintele lui Hölderlin: «Absenţa lui Dumnezeu e salvarea noastră». Absenţa care îngăduie contrariilor să întreţină «cearta lor din iubire». Sau îţi evoci uimitoarea definiţie a lui Pico de la Mirandola dată artei de a scrie. El compara literatura cu o scară, adăugând că, pe treptele acesteia «cu cât coborâm mai adânc, deşirând unitatea cu o forţă titanică, împrăştiind-o, asemenea trupului lui Osiris, în mii de fragmente, cu atât urcăm mai mult, cu energia lui Phoebus care reuneşte aceste fragmente, membrele lui Osiris, în sânul unei noi unităţi». Scara lui Osiris este chiar poezia modernă. Însă ea aboleşte succesivitatea acestui dublu «cu cât / cu atât»: reunind într-un singur act, cel al scriiturii, gestul pătrunderii, al scufundării fragmentate şi cel al regrupării într-un jet unic. Vertijul ei nu mai deosebeşte pe Phoebus de Osiris“.

(JEAN PIERRE RICHARD, *Scara lui Osiris,* cuvânt înainte la *Onze études ...;* trad. Irina Petraş)

„Poezia ca vistiernic („reminder“)

Cultura poate fi definită, la modul general, drept contribuţie a omenirii la condiţia naturală. [...] Poezia, asemeni altor genuri creatoare, a arătat întotdeauna omenirii drumul înspre unitatea iniţială, primordială, dinaintea diversificării istorice. Dacă prin cultură se revelează identitatea a ceea ce este particular, poezia se întemeiază pe ceea ce este universal şi colectiv. Dacă diferite naţiuni au produs diferite tipuri de poezie, spiritul creator a acţionat ca un autentic vistiernic a ceea ce este esenţial, superior nivelului istoric al experienţei. Poezia însăşi este un izvor al aducerii aminte. Muzele greceşti, „mousai“, probabil „aducătoare aminte“ („reminders“), erau fiicele lui Mnemosyne, adică ale Memoriei. Rolul activităţii poetice, ca urmare, a fost acela de a reaminti omului identitatea sa cea mai intimă şi de a acţiona cu o forţă puternică împotriva uitării. Poate şi astăzi vom cădea de acord că poetul este căutătorul adevărului, substanţa ascunsă sub stratul asemănării. Înţelegând condiţiile reale în care trăieşte, el merge mai departe îmbrăţişând umanitatea cu ce are ea neschimbător. În termeni aristotelici, conchidem că în vreme ce cunoaşterea istorică revelează ceea ce s-a întâmplat într-adevăr, cunoaşterea poetică, ori şi mai bine, intuiţia poetică operează cu probabilitatea şi necesitatea.

Cercetând ceea ce este probabil sau necesar în condiţia umană, poezia descoperă fundamental-umanul. [...] Poetul este mult mai mult decât rafinatul strateg al cuvintelor şi pattern-urilor ritmice: el este un traducător al conţinutului spiritual în formă literară. Aceasta din urmă pare să se distingă din punct de vedere cultural, în vreme ce conţinutul spiritual este aceeaşi universală conştiinţă de sine a omenirii pe pământ.

Dacă poezia nu e numai socială ori politică ori culturală, ci şi umană, sau, mai bine spus, universală şi cosmică, nu poate fi ignorat omul în dimensiunile sale spaţio-temporale. Universalul nu poate fi atins într-adevăr fără o recunoaştere justă a ceea ce este particular. Activitatea poetică este, oricum, unică în sensul că ea reprezintă actualizarea calităţilor bune latente în toate fiinţele umane. Poetul este de aceea diferit de restul lumii el simţind mai intens şi mai deplin ceea ce ceilalţi tind să ignore ori să admită necondiţionat. Ca agent al memoriei el este dator nu să fie „original“ în sensul cel mai strict al cuvântului, ci să impună aducerea aminte alienării colective şi indolenţei. În alţi termeni, el este cel care exprimă în numele tuturor ceea ce toţi ceilalţi simt cu indiferenţă ori în tăcere şi ceea ce el singur are capacitatea spirituală şi tehnică de a alcătui într-o formă plăcută.[...]

Adevăratul limbaj al poeziei nu e cel pe care-l studiem în cărţile de gramatică; este imaginea, cristalizarea experienţei în momente figurative care alcătuiesc un tot. Istoria literară a demonstrat că toate operele diferite ale diferiţilor autori din diferite ţări, epoci şi stiluri au în comun un număr definit de pattern-uri, de arhetipuri. Întreaga moştenire literară a omenirii poate fi privită ca un întreg, un proces unic dezvoltându-se în maniere variate, dar în acord cu modele perene. Şi atunci, nu e dificil să recunoaştem că deşi poeţii naţiunilor îndepărtate se consideră diferiţi, o cercetare mai adâncă a conţinutului lor sub-

stanţial scoate în evidenţă o neaşteptată sursă comună, un nucleu fundamental din care izvorăşte varietatea. Cu alte cuvinte, varietatea ţine de formă, în vreme ce conţinutul e acelaşi spirit uman, comun tuturor. Formarea de imagini, ca substanţă de bază a activităţii poetice, este o aptitudine universală a spiritului uman; este una dintre îndeletnicirile fundamentale ale minţii şi ca urmare este o formă de transcendere a nivelului lingvistic elementar, adică a nivelului la care se situează comunicarea logică. Dacă ştiinţa diferitelor coduri ale judecăţii este un efort de a reduce problema comunicabilităţii, crearea de imagini este un act de participare la ceea ce este comun tuturor fiinţelor omeneşti, o întoarcere la condiţia primordială când omul era (în vreme ce poetul este mereu şi rămâne) un copil, un visător scormonind adevărurile dincolo de aparent amăgitoarele sugestii ale imaginaţiei. [...] De vreme ce simbolizarea este un limbaj universal, se poate spune că actul poetic reuneşte atât oamenii între ei cât şi oamenii cu ceea ce nu este uman. [...]

Caracterul pozitiv al comportamentului poetic este manifestat şi în cazul tuturor celorlalte tipuri de comportare extra-literară prin care omul se revelează pe sine poetic, ca un fabricator de relaţii subiective între diferite puncte obiective de referinţă (adică între ceea ce I. A. Richards numea în terminologie critică *Tenor* şi *Vehicle).*"

(OLIVER FRIGGIERI, *Un dialog inter-cultural prin intermediul poeziei* în „Steaua" nr. 1/1990; trad. Irina Petraş

„... nu pentru faptul că istoriseşte peripeţiile unei omeniri într-o permanentă agitaţie iscoditoare, ci pentru că este chiar el o continuă căutare, romanul constituie genul literar al explorării. [...]

Esenţialitatea Fiinţei, realizarea ei sub o formă plenară, iată obiectul obsedant al romancierului contemporan. Tendinţa aceasta spre o înfiinţare prin roman este strâns legată de o năzuinţă a romanului spre totalitate. Mai mult decât poezia, decât muzica, creaţia romanescă este animată de o intenţie estetică [...] vizând o artă totală, o operă literară care înglobează resursele lirismului, ale epicii (în sensul vechi al cuvântului) şi ale dramei."

(N. BALOTĂ, prefaţă la R.-M. Albérès, *Istoria romanului...*, p. XII-XIV)

„Înainte de a se constitui şi de a fi recunoscut «gen literar», epicul reprezintă o esenţă, un mod de a fi, un dat ontologic şi în acelaşi timp un unghi de percepţie al existenţei şi universului, o «formă» şi o categorie spirituală. În prima ipostază, epicul aparţine devenirii, succesiunii «istoriei»; în cea de a doua, epicul reflectă această situaţie sub specia narativului, a succesiunii de acţiuni, evenimente, fapte. Suntem în istorie, aparţinem istoriei, cu toate implicaţiile acestei situaţii, şi totodată exprimăm integrarea şi participarea noastră istorică prin reprezentări specifice. În planul creaţiei literare, eul, care este în istorie, se desprinde, se detaşează funcţional de ea, îşi impune o anumită distanţă, tocmai pentru a o putea nara, în ritmul, perspectiva şi tehnica ce-i sunt proprii. Eul epic «povesteşte» istoria, participând la ea,

asumând-o. De fapt, narând, eul se narează. Integrat în istorie, eul epic o asimilează şi o reflectă în desfăşurare. Devenirea, curgerea «heraclitiană», este deci consubstanţială literaturii, infuză oricărei opere literare. Aşadar, a fi istoric în literatură constituie o imposibilitate, un desăvârşit nonsens [...] Poezia, literatura în sens larg, *narează* şi *descrie* în acelaşi timp. Descriind povestim, povestim descriind. Naraţiunea se preface în descriere, descrierea în naraţiune [...] Rămâne în discuţie răspunsul la trei întrebări capitale, care dezleagă întreg «misterul» genului epic: cine narează, ce narează şi cum narează? De găsirea unor soluţii satisfăcătoare depinde rezolvarea întregii probleme. *Cine povesteşte*. Luând această noţiune în sensul cel mai larg posibil, de «vorbire» despre unul sau mai multe evenimente integrabile într-o serie istorică sau narativă, analiza descoperă trei tipuri esenţiale de naratori, destul de precis identificaţi încă din Antichitate.

1. *Povestitorul-tip*, exemplar, de relatări directe despre personaje şi faptele lor, este autorul însuşi, care vorbeşte în numele său, în calitate de «martor ocular», participant, depozitar al unei «istorii» pe care o «spune» etc. El poate fi real, în sens autobiografic (narator al vieţii şi activităţii sale etc.), sau *fictiv* într-o dublă ipostază: a) autorul se romanţează, se preface în povestitor imaginar, simulând invenţia propriei sale activităţi (totalitatea autobiografiilor trecute); b) autorul povesteşte întâmplări fictive, cu eroi fictivi, păstrând însă tot timpul controlul naraţiunii şi stilul relaţiei directe. Este cazul naraţiunii obiective, semnalat încă de Platon: «poetul vorbeşte în persoană» despre eroii săi (Rep. III, 393 a), procedeu clasic, tradiţional [...]

2. Autorul dispare pentru a face loc *personajului principal*, care povesteşte despre alţii şi despre sine la persoana întâi. În această ipostază, derivaţia şi substituţia se consolidează, în cadrul unei prelegeri integrale a conducerii naraţiunii: eroul ocupă întreaga scenă, metamorfoză integrală a caracterului epic. În cadrul acestui sistem, prezenţa naratorului, totdeauna anunţată, introdusă chiar de la început, este obligatorie. Este vorba tot de un *eu*, dar integral obiectivat într-un alter-ego.

3. În locul unui singur personaj principal, în cvasimonolog, apar *mai multe personaje*, «voci» sau «măşti», prin care naratorul se exprimă, total absorbit şi disimulat în metamorfozele sale [...] Cele trei tipuri identificate (personal, impersonal, prin personaje) reprezintă cunoştinţe vechi, familiare.

De fapt, este vorba doar de un singur povestitor, care spune sau dă a înţelege că se povesteşte în trei moduri: mă povestesc, mă povestesc prin altul, mă povestesc prin alţii. Întrebarea este: *ce anume povestesc, şi, mai ales, cum?*

O primă indicaţie, elementară, dar esenţială, o dă însăşi etimologia: *epos* – arată încă Heliade – înseamnă *cuvânt, zicere, spunere*, cu nuanţa, nu lipsită de însemnătate, de *evocare, apel, invocare (*lat. *invoca),* inclusiv în sens religios, conform situaţiei originare a literaturii. În actul «spunerii» intră şi intenţia expozitivă, indicativă, chiar demonstrativă («uite», «iată»), o latenţă şi ea în discursul epic. Nota fundamentală rămâne însă comunicarea, oralitatea, deci *povestirea orală, recitată,*

cântată, atitudine conformă poeziei tradiţionale (de unde şi fr. *récit* = naraţiune), transmisă tuturor epopeilor, inclusiv medievale. [...] Spunerea constituie, prin ea însăşi, cea dintâi şi cea mai categorică desprindere de realitate. Faptul «spus» nu mai poate fi identic cu cel «făcut». Ceea ce spui nu faci. Acţiunea este mutată în planul evocării verbale. În această disociere stă întreaga esenţă a epicului, determinat de două «istorii» iniţiale, fundamentale. Ne aflăm în felul acesta în faţa unei duble situaţii epice arhetipice, originare:

1. Primul şi cel mai vechi scenariu epic aparţine mitului, «istorie adevărată», sacră, relatare a unui eveniment săvârşit în timpul primordial, fabulos, al «începuturilor», de către fiinţe supranaturale. Mitul povesteşte ce s-a întâmplat *ab origine*, începutul unei existenţe, «creaţia». De unde şi caracterul indiscutabil, absolut, al adevărului mitic: «Aşa era pe vremea aceea», cum spun şi basmele noastre cu «a fost odată ca niciodată». Mitul este povestea unui adevăr ancestral, fabulos, irepetabil, în care trebuie să crezi, întrucât constituie o revelaţie, dezvăluirea unei *realităţi* esenţiale.

În această categorie epică fundamentală intră: întreaga mitologie, legendele, totalitatea istoriilor sacre despre zei, semizei, eroi, fiinţe legendare, teogoniile, genealogiile zeilor, imnurile biografice adresate eroilor [...]

Din punct de vedere literar, fenomenul cel mai semnificativ se dovedeşte alternanţa permanentă a mitizării şi demitizării, oscilarea între aceste două tendinţe, coexistenţa dintre *mit* («adevărat», în sens metafizic) şi fabulă (în sensul ficţiunii, iluziei, imposibilităţii, irealităţii, asimilată «literaturii»). Chiar şi cele mai primitive societăţi şi mentalităţi fac această distincţie esenţială, echivalentă cu actul de naştere al epicului: «istorie adevărată» – «istorie falsă», sacră şi profană, cu tendinţa laicizării progresive: mit-legendă-fabulă-basm. Alături de miturile tradiţionale există peste tot şi basme, dublete desacralizate ale aceluiaşi scenariu [...].Despărţirea epicului de istorie se produce prin eliberarea spiritului de sub constrângerea «faptelor aievea întâmplate», în direcţia «faptelor ce s-ar putea întâmpla». (Aristotel, Poetica, IX, 1451 b) [...]

Rezultatul este lărgirea continuă, efectivă şi teoretică, a naraţiei, liberalizarea sa progresivă, în sensul supunerii tot mai deschise la regimul fanteziei. Eposul popular se transformă în epos cult, demonstrând o independenţă tot mai mare faţă de vechile scheme şi clişee, cu un coeficient mereu sporit de invenţie [...]

Invenţia epică se dovedeşte superioară istoriei prin varietatea sa infinit mai mare de «subiecte», perfecţionare, «idealizare». Noţiuni şi tendinţe nu mai puţin tradiţionale, întrucât la spatele lor stau cele două serii clasice, prin definiţie supraistorice: imitaţia şi ficţiunea, metode tipice de substituire şi distanţare – uneori enormă – de istorie. Cea dintâi pleacă de la Platon şi Aristotel, trece prin Renaştere, pentru a se dezvolta şi nuanţa, în secolul al XVIII-lea, în sensul imitaţiei creatoare [...] Cea de a doua asimilează poemul epic «fabulei», «ficţiunii», «invenţiei», ca la Boileau (*L'Art poetique,* III, s. 162, 174). Apariţia

distincţiei, care aparţine tot secolului Luminilor, între *novel* (istorie reală) şi *romance* (istorie imaginară) [...] consacră aceeaşi disociere. Distincţia modernă între povestire (récit, histoire) şi discurs (discours) corespunde în esenţă unei separări identice [...] Din structura mitului epicul păstrează vocaţia «tainei», misterul, tehnica «iniţierii»; din a istoriei, conştiinţa şi perspectiva «evenimentului», a faptului memorabil, semnificativ, invenţia şi succesiunea de acţiuni, aparent sau efectiv imprevizibile. Căci specificul epicului, în toate ipostazele sale, este atitudinea de aşteptare, întrebare, expectaţie, curiozitate, determinate şi prezidate, în ultimă analiză, de instinctul fundamental al cunoaşterii: Care este adevărul? Cum a fost? Ce se întâmplă? Ce va urma? [...]

Se poate numi deci epic acel ansamblu de convenţii şi procedee literare capabile să provoace, să întreţină şi să satisfacă permanenta noastră curiozitate, prin tehnica stimulării «interesului», a «captării spiritelor» [...]

a*) Transmiterea* succesivă de *informaţii,* ştiri, noutăţi în toate sensurile posibile, constituie cea dintâi, cea mai elementară şi mai necesară soluţie. Narativul comunică o istorisire într-o ordine a sa, totdeauna personală, dar care implică neapărat continuarea, seria, consecvenţa, un «va urma» [...]

b*) Disimularea* lui «ce va urma», ignorarea prefăcută şi calculată a continuării naraţiunii [...]

c*) Întârzierea,* încetinirea naraţiunii, şi deci amânarea soluţiei, care nu trebuie niciodată oferită prea repede, ci «frânată». Epicul se grăbeşte relativ încet; viteza sa are ritmul lui *festina lente [...]*

d*)* Tehnica amânării epice constă în introducerea unor *obstacole* pe drumul liniar al naraţiunii, complicată prin episoade, acţiuni secundare, subordonate, întreruperi ale firului narativ. [...]

e*)* Rezultatul colaborării dintre tehnicile narative este producerea stării de aşteptare în tensiune, denumită cu un termen şi mai «modern» *suspense*-ul. Epicul creşte şi trăieşte efectiv din suspense, aşa cum muzica se întreţine din combinaţii de sunete [...]

f*)* De unde rezultă că epicul pregăteşte şi se rezolvă în cele din urmă într-o *surpriză,* propunând o soluţie neaşteptată, inedită [...]

Deosebiri esenţiale se constată şi în cadrul raportului naraţiune/ acţiune, imposibil de confundat, în ciuda afinităţilor evidente. Chiar dacă dorim să păstrăm termenul tradiţional, acţiunea naraţiunii se deosebeşte net de acţiunea istorică propriu-zisă.

Istoria n-are nici început, nici sfârşit. Nimeni nu ştie când «a început» istoria, în timp ce orice naraţiune are un început precis, un start, care este ştiut şi anunţat. Atât este de adevărat acest fapt, încât istoria nu-şi află «începutul» decât în şi prin intermediul unui text narativ *(Geneza,* orice fel de *anale, istorii, cronici scrise* etc.*),* care o instituie, începând s-o nareze. În acelaşi timp, naraţiunea demarează în orice moment al acţiunii istorice sau fictive. Mai ales în această privinţă, disponibilitatea epică se dovedeşte excepţională; povestirea poate porni de la început, de la un stadiu ulterior, *in medias res* şi nu *ab ovo* (Horaţiu, *Ars poetica*, v. 147) şi chiar de la sfârşitul acţiunii [...]“

(ADRIAN MARINO, *Dicţionar* ..., p. 576-603)

„Încheierea este că poezia nu se poate defini. Însă că poezia există nimeni nu se îndoieşte [...] Urmează deci să aflăm nu ce este poezia, ci *cum este poezia*, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conştiinţa artistică. [...] ... Întâia propoziţiune la care va trebui să ajungem [...] ar suna cam astfel: Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvânt, nici o idee poetică. [...] O poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariţia unei organizaţiuni, adică a unui sens general [...] Abuzul noţiunii de «artă» împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur fără intervenţia spiritului nostru nu dă nimic; [...] Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care intră într-o structură aperceptibilă de la început, stârnesc râsul [...] Emoţiile grave, solemne au nevoie de oarecare convenţie şi chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiţie de gesturi colective [...] Aşadar în orice operă mare proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintâi [...] Observaţia în proză şi sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disperată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obişnuit. [...] O poezie nu e făcută să fie înţeleasă de toată lumea. Ea cere o iniţiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii: pe Eminescu nu-l înţeleg decât foarte puţini inşi [...]... departe de a fi lipsiţi de intelectualitate, poeţii par a spune ceva. Tocmai această aparenţă că au de spus ceva, fără nici un interes de conţinut, este miezul oricărui lirism.

... Poezia trebuie să cadă din când în când într-o verbalitate pură pentru a se atrage atenţiunea asupra ritualităţii ei. A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist. [...] Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele aşa-zise adevărate şi nici nu urmăreşte să trezească sentimente. Emoţia poetică, dacă este sentiment, este un sentiment *sui-generis*, o emoţie nepractică. [...] Poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraţionalul, este forma goală a activităţii intelectuale. Ca să se facă înţeleşi, poeţii se joacă, făcând ca nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuinţă intelectuală, tradusă în rit şi cântec, atribuind-o universului întreg:

Ar trebui un cântec încăpător precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum".

(G. CĂLINESCU, *Curs de poezie,*
în *Principii de estetică,* p. 3-73)

ACROSTIH (fr. *acrostiche*, gr. *akrostihis* = „extremitatea versului“). Mic poem în care literele inițiale (sau finale) ale fiecărui vers, luate în ordinea firească a versurilor, alcătuiesc numele unei persoane, o deviză, o maximă etc. A scris celebre acrostihuri E. Allan Poe. La noi, Costache Conachi, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale. Iată un acrostih glumeț, dedicat lui Ludovic (Louis) al XIV-lea de către unul ce speră să obțină astfel câțiva „Ludovici“ – monede de aur cu chipul regelui:

L*udovic – eroul fără teamă, fără vină!*
O, *câți doresc să-l vadă! De ți-l poți apropia,*
U*n val fierbinte de iubire îți aprinde inima.*
Iată, de-adoratorii săi e lumea plină.
S*tă chipu-i pretutindeni! În punga-mi... ba!*

ALBA („auroră“, din italiană). La început, cântecul santinelelor care, în Evul mediu, anunțau astfel apariția zorilor. Mai târziu, prin poeții provensali, poezie de dragoste exprimând durerea îndrăgostiților siliți să se despartă în zorii zilei. Se numește și *aubadă* (fr. *aubade*, de la *aube* = „zori“), *cântec de zori.* Vezi și celelalte genuri trubadurești: *sirventés, tenson, cântec, pasturelă.*

ANACREONTICĂ (POEZIE) (de la Ancreon, poet liric grec din sec. VI î.e.n.). În 1554 este editată de H. Estienne, în Franța, *Anacreonteia,* poeme (ode) apocrife (de autenticitate îndoielnică) care stau, se pare, la originea a ceea ce s-a numit poezie anacreontică: o poezie în care sunt cântate vinul, femeia, bucuria de a trăi, o poezie jucăușă și grațioasă, atinsă uneori de fiorul trecerii.

La noi scriu primele versuri anacreontice Văcăreștii, Conachi.

Eros
Care-mi văzuse
Barba încărunțind
Bătu din aripi aurii
Și își luă zborul. (ANACREON, *Eros*)

Hai, adu-ne iar, copile,
Un ulcior, să-l sorb în clipă,
Iar într-însul toarnă apă

Zece cupe; vin, doar cinci.
N-aş vrea s-ameţesc prea tare
Cumpătul să nu mi-l pierd. (ANACREON, *Să bem!*; traduceri de Simina Noica)

ANECDOTĂ (fr. *anecdote,* gr. *anekdota* = „lucru inedit“). Specie a genului didactic, în versuri sau în proză, în care se relatează o întâmplare veselă, cu poantă. Scurtă relatare a unui fapt curios, uneori istoric, revelator al unui detaliu semnificativ, picant.

ANTIROMAN (fr. *antiroman*, de la gr. *anti* = „împotrivă“ + *roman*). Gen de roman ţintind descrierea unor zone adânci ale realităţii fizice sau psihice într-o formă nudă, sfidând normele estetice tradiţionale.

Noul roman, în vogă mai ales în Franţa anilor ’50, este un termen generic desemnând cercetările asupra scriiturii romaneşti ale câtorva scriitori. Este repusă în chestiune povestirea lineară tradiţională, deja amorsată de Flaubert, Proust, Joyce, Virginia Woolf. Se încearcă discernerea unor raporturi ale omului cu lumea. Vezi experimentele unor Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor etc.

ANTITEATRU (fr. *antithéâtre*). Varietate a teatrului contemporan care încearcă să reducă arta dramatică la dialog şi metaforă scenică, eliminând, astfel, acţiunea dramatică tradiţională întemeiată pe expunere, intrigă, punct culminant, deznodământ. În 1950, *Cântăreaţa cheală* a lui Eugen Ionescu purta subtitlul de *antipiesă*. Tot o antipiesă, o formă de *„teatru pur“*, este şi *Aşteptându-l pe Godot* a lui Samuel Beckett. Vezi şi *teatrul absurdului*.

„Teatru şi antiteatru. Destinul teatrului contemporan depinde de o dialectică elementară şi complexă în acelaşi timp. Unul din primele sale personaje, Pere Ubu, al lui Alfred Jarry, stabilise de fapt termenii acestei dialectici, într-o epocă în care Strindberg, Ibsen şi apoi Pirandello edificau unul din teatrele cele mai bine alcătuite şi «teatrale» din toate timpurile. «Nu vom fi distrus totul, spunea pe-atunci Pere Ubu, dacă nu distrugem chiar şi ruinele». Dar o spunea Ubu înlănţuit, care nu era altceva decât Prometeul înlănţuit al vremii noastre. Aceasta fiind ideologic epoca antiteatrului, nu urmăreşte altceva decât să transforme întregul univers într-un spectatcol imens, total.

În realitate, caracteristica, expresia ritmică a teatrului contemporan, a acestui teatru multicolor, de contururi nesigure, de căutări formale fără sfârşit, care se autoproclamă antiteatru, este aceea de a fi o neobişnuită specie de teatru, acel Total-theater visat de Piscator [1893-1968] în anii ‘20. Spectacolul proiectat asupra lumii, dar în care lumea pătrunde la rândul ei cu toate ingredientele sale: personaje,

obiecte, drame pestrițe. De la spectacolele dada din Zürich-ul anului 1916, în cabaretul Voltaire [...] până la târziile reprezentări ale teatrului lui Shakespeare, cu participarea locuitorilor [...], cu montaj literar şi muzică de Beatles şi blue-jeans, sau reprezentarea lui *Hamlet* la Stratford, în prezenţa unui marţian, sau *Antigona* de Sofocle-Hölderlin-Brecht, în teatrul *happening*, revoluţia contemporană a teatrului se pretinde a fi totală [...]Asistăm, de fapt, la o difuză supravieţuire a miturilor teatrale ale suprarealismului. Este curios să constaţi că suprarealismul, depăşit în aproape toate celelalte manifestări ale sale, reapare azi sub neobişnuita formă a renaşterii teatrului ca spectacol [...]

În acest proces neobişnuit, cel care suferă mai mult este, fără îndoială, textul literar".

(G. USCĂTESCU, *Ontologia culturii*, p. 130-134; trad. Gruia Novac)

„... ultima fază a liberalizării comediei coincide cu negaţia sa, cu apariţia conceptului complimentar, inevitabil, de anticomedie. La capătul eliberărilor succesive de sub constrângeri şi dogmatisme, comedia dobândeşte în cele din urmă dreptul de a se nega pe sine, oarecum în sensul hegelian al disoluției artei, al suprimării comunicării cu publicul, al distrugerii teatrale şi chiar al convenției care-o instituie. În această ipostază, comedia devine propria sa «comedie», o autoparodie, caricatură a procedeelor sale specifice, precum în programul lui Eugen Ionescu: «Nu trebuie ascunse sforile, scrie el, ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, împinse până la grotescul profund, la caricatură, dincolo de ironia spirituală a comedienilor de salon». Întors în el însuşi, ciclul ideii comediei se resoarbe în propria sa negație?"

(A. MARINO, *Dicționar...*, p. 421)

APOLOG (fr. *apologue*, lat. *apologus*, gr. *apologos* = „povestire"). Mică povestire alegorică, în versuri sau în proză, expunând un adevăr moral. Sinonim *fabulă*.

„Semănătorul printre brazde lăsa sămânța lui să cadă.
Ș-o parte i-o lua furtuna și paserilor o da-n pradă,
O parte s-așternea pe stâncă și să rodească nu putea.
Și altă parte pe sub iarbă ce repede o-năbușea,
Dar partea ce s-oprea-ntre brazde, c-o însutită rodnicie
Îl răsplătea puțin la urmă...
– *A semăna e datorie*". (AL. MACEDONSKI, *Apolog*)

ARCADIC (de la *Arcadia*, regiune în Peloponez). Vezi *pastoral*, *bucolic*.

ARIETĂ (fr. *ariette*, ital. *arietta*, diminutiv de la *arie*). Mică melodie duioasă; versurile cântate pe această melodie. Vezi arietele lui Mallarmé.

AUBADĂ (fr. *aubade*, de la *aube* = „zori"). Vezi *alba*.

AUTOBIOGRAFIE (fr. *autobiographie*, gr. *autobiographia* = „povestea vieţii cuiva, scrisă de el însuşi"). Biografia unei persoane scrisă de ea însăşi. Sinonim: *memorii. Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau sunt considerate prima realizare exemplară în materie.

„Aş zice că scriitorul are trei surse – imaginaţia, observaţia şi experienţa. El însuşi nu ştie cât de mult foloseşte din una sau din cealaltă în fiecare moment dat fiindcă nici una dintre surse nu poate exista separat. Căci el scrie despre oameni şi foloseşte material din toate trei sursele ca și un dulgher care se duce în pod şi alege o bucată de lemn care i se potriveşte perfect în colţul la care lucrează. Desigur, orice scriitor, ca să ne referim la el mai întâi, își scrie propria biografie – el a descoperit lumea şi a mai descoperit apoi că această lume e destul de importantă, de dinamică ori de tragică pentru a merita s-o pună pe hârtie, pe note, pe pânză; şi tot ce ştie el e ceea ce i s-a întâmplat lui fiindcă nu şi-a dezvoltat capacitatea de a observa, de a trage concluzii, de a scruta intimitatea celorlalţi. Singura introspecţie posibilă este în sine – totul va fi biografie fiindcă acesta e singurul etalon cu care ştie măsura ceea ce a experimentat direct. Pe măsură ce se maturizează şi lucrează mai mult, imaginaţia e asemeni muşchilor, se dezvoltă dacă e folosită. Imaginaţia se dezvoltă, spiritul de observaţie devine subtil pe măsură ce trece vremea, pe măsură ce scrie, aşa că atunci când atinge apogeul, anii lui cei mai buni, când lucrul lui este cel mai bun cu putinţă, el însuşi nu ştie şi nu are timp să socotească – nu-şi pune realmente întrebarea – ce i-a venit dintr-o sursă sau alta, atâta vreme cât el scrie despre oameni, scrie despre aspiraţii, necazuri, nelinişti, curaj şi laşitate, despre josnicia şi splendoarea omului, a inimii omeneşti".

(W. FAULKNER în *Faulkner in University*: trad. Irina Petraş)

BALADĂ (fr *ballade*, provensală *ballada* = „cântec de joc", „dans"; de la it. *ballare* = „a dansa"). În Evul mediu, cântec acompaniind anumite dansuri. În literatura franceză, poem cu formă fixă, compus din trei strofe terminate printr-un refren şi o strofă mai scurtă (*envoi* = „închinare"). Vezi celebrele balade ale lui François Villon (1431-1435), pe motivul *ubi sunt*, motiv al trecerii şi deşertăciunii, al gloriei apuse. Baladele scrise de Goethe, de pildă, sunt poeme libere, adesea cu un refren, pe o temă familiară sau fantastică. În literatura română *balada* e un poem narativ pe teme eroice, legendare, fantastice, prezent în folclor (*Miorița, Meșterul Manole*) şi cultivat de poeţi ca Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Topîrceanu etc.

„Poeziile fabulative sunt denumite astăzi prin termenul comun de baladă. Nu trebuie să uităm că acest termen s-a schimbat sensibil în

diverse vremuri şi la diverse popoare. Până în secolul al XVIII-lea cuvântul baladă însemna în Franţa o strofă specială şi nu implica o tematică particulară. La începutul secolului al XIX-lea era la modă imitarea baladei scoţiene (gen al cântecului popular) şi în curând cuvântul baladă a început să reunească acele poezii a căror temă trata legendele şi miturile poeziei populare orale (folclorul). În curând s-a pierdut sentimentul de imitare a folclorului şi balada a început să desemneze orice naraţiune în versuri despre un eveniment fantastic, apoi nu s-a mai pus nici chestiunea fantasticului şi prin baladă a început să se înţeleagă orice poezie cu fabulă".

(B. TOMAŞEVSCHI, *Teoria literaturii,* p. 335; trad. Leonida Teodorescu)

„Pentru evitarea confuziilor posibile, nu este de dispreţuit aşa numita «metodă negativă» – compararea baladelor cu forme literare înrudite şi sublinierea aspectelor *deosebitoare.* Astfel:

– spre deosebire de *cântecele istorice,* baladele (istorice) cultivă îndeosebi evenimentul local şi îl prezintă sub forma unei aproximări.

– spre deosebire de *poemele epice,* baladele sunt cu mult mai scurte, nu înfăţişează subiecte «demne», stilul este infinit mai simplu, se evită amănuntele.

– spre deosebire de *poezia orăşenească,* ele sunt creaţii anonime şi colective.

– spre deosebire de *Carola* (colinde), ele nu au un caracter religios [...]

Cuvintele englezeşti *ballad* (baladă), *ball* (bal) şi *ballet* (balet) au o rădăcină comună, verbul din latina târzie *ballare* (a dansa). *Ballad* a fost împrumutat din vechea franceză – din cuvântul *balade,* derivat, la rândul său, din italianul *ballata*. Către sfârşitul Imperiului roman, cântecul de tipul acesta se numea *ballistea*. Este un fapt cert că în Occident balada a fost la început cântată şi recitată ca un auxiliar al dansului, având la bază un caracter liric. [...] Balada a fost la bază o producţie cu caracter liric, dar ulterior a reprezentat *o specie a genului epic.*"

(LEON LEVIŢKI, prefaţă la *Balade engleze*, p. 8-9)

„«Baladescul» se constituie tocmai din această comunicare, din această prezenţă a dramaticului în interiorul poeziei lirice. Bineînţeles, această prezenţă dramatică nu înseamnă nicidecum coruperea liricului [...] Dacă în cazul liricului pur comunicarea afectivă este directă şi nu traversează nici un alt fel de podiş [...], în cazul baladei, poezia nu mai este simplă comunicare a unei stări afective, comunicare directă, nemijlocită, ci comunicarea unei stări afective prin mijlocirea unui eveniment [...] Scopul poeziei lirice rămâne, prin urmare, şi în cazul baladei, acelaşi: comunicarea unei stări afective. Numai că, pe când în cazul poeziei lirice pure, comunicarea se face direct de la sentiment la exprimarea lui (elegia), în cazul baladei avem de-a face cu un eveniment ce mijloceşte comunicarea sentimentului, de astă dată

mai discret, dar şi mai plin de conţinut. Bineînţeles, acest eveniment este simbolic–sentimental şi el trebuie să presupună o cât mai profundă semnificaţie umană".

(RADU STANCA, *Acvariu*, p. 42-43)

BASM (slavă veche *basni* = „născocire, scornire"). Specie a epicii populare şi culte, de obicei în proză, în care personaje imaginare traversează întâmplări fantastice, forţele Binelui învingându-le pe cele ale Răului. „Oglindire a vieţii în moduri fabuloase" (G. Călinescu). Basmele pot fi fantastice, nuvelistice şi animaliere. Vezi basmele fraţilor Grimm, ale lui Perrault, Andersen, Hauff, Tolstoi, Eminescu, Creangă, Slavici.

„Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oamenii ci şi anume fiinţe himerice, animale. Şi fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măşti pentru felurite tipuri de indivizi. Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm. [...] Acei care interpretează basmul ca o hierogramă, dintr-un punct de vedere esoteric, văzând în el o rămăşiţă a unui mod încifrat de a introduce în arcanele universului, ignorează esenţa basmului care este, evident, un tablou al vieţii, uneori cu intenţia umoristică explicită, prezentat ca o «minciună». Interpretarea lui estetică trebuie să ia în considerare cele două planuri ale sale. Întâi este planul prozaic, mai exact «prosastic», realist. Aci sunt studiate problemele cele mai acute ale vieţii individuale, familiei, societăţii şi anume: naşterea, căsătoria, calitatea fizică şi morală a copiilor, băieţi şi fete, calitatea femeii, a mamei bune, a mamei vitrege, a fetei vitrege, a fraţilor, surorilor, cumnaţilor şi cumnatelor, a senililor, a babelor, a oamenilor cu anomalii fizice (uriaşi, pitici, spâni, muţi, negri, cu părul roşu), psihologia fetei şi a femeii măritate, virilitatea unor fete, perversităţile taţilor şi mamelor, gelozia femeii frumoase, ura femeii urâte, diferenţele de clasă, prepotenţa împăratului şi a boierului sau a nemeşului, incompatibilitatea între soţii din clase sociale distanţate, ridicarea prin merit a tânărului sărac, originea bogăţiei şi a sărăciei, capacitatea de muncă (hărnicie şi lene), dezvoltarea inteligenţei (isteţi şi proşti), îngâmfarea şi modestia, norocul prostului real sau numai aparent, valoarea conduitei morale şi a practicii religioase, putinţa omului de a birui şi înlănţui forţele animale şi fizice, oricât de enorme, de a le afla legea mecanică şi simplistă, incapabilă de adaptare prin reflecţie unor condiţii noi [...]

Chiar când simbolurile nu sunt subliniate şi cititorul, copil de obicei, nu poate raporta imaginile la sisteme complicate, se simte că basmul nu spune totul în plan psihologic, şi farmecul provine pentru unii mai ales din misteriosul poematic, care însă e parţial descifrabil, o inteligibilitate totală fiind contrară regulilor artei. [...]

Oricât schematismul și stereotipa sunt note caracteristice în folclor, basmul rămâne o operă literară, care nu ia ființă reală decât prin specimene. Detaliul şi inefabilul sunt principalul în basm, iar stereotipicul cade pe planul secundar. Nu privind scheletul lui Voltaire, interesant numai din punct de vedere abstract osteologic, ne putem face o idee despre portretul fizic şi moral al autorului *Dicționarului filosofic.* [...]

Un fapt este clar, şi în privința asta Andrew Lang are dreptul. Dacă am descoperi o populație într-o insulă, ce n-a avut niciodată un contact cu lumea cunoscută, am găsi acolo şabloane de basm, dacă nu material, dar desigur spiritual identice. Tocmai conformația morală şi imaginativă a oamenilor de pretutindeni face cu putință migrația istorică a unor ficțiuni, în vreme ce altele sunt sufocate în faşă. Indiferent în ce mediu s-au zămislit, dacă sunt romane din ciclul Mesei Rotunde, cărți de colportaj de tipul *Genoveva de Brabant,* ori poveşti săteşti, anume istorii plac umanității, prin metoda lor didactic-mistică de a răspunde la problemele vieții, în vreme ce plictisesc, în cele din urmă, pe intelectual. Basmul este tendențios, impasibilitatea flaubertiană displace masei. Studiul rece al omului, propriu romanului, nu e în gustul mulțimilor, care vor o soluție practică. Răii trebuie denunțați, eroii buni ajutați până la izbândă, morții înşişi, când n-au meritat moartea, înviați. Gustul tragicului în basm este inexistent şi basmele veritabile au toate *happy-end.* Fatalismul, când nu e optimist, e o infiltrație de ordin religios.

Esteticeşte, stereotipia ne lămureşte asupra chestiunii originalității. În nici un caz, aceasta nu e de ordin schematic. Accidentul constituie în basm esența. Aşezarea în timp şi în spațiu, detaliul senzorial şi moral conferă fără sforțări de invenție a treia dimensiune. Ca şi literatura clasică, basmul e un plagiat sincer şi total, şi geniul se revelă în arta copiatului [...] Cunoaşterea şabloanelor, după gradul lor de circulație şi vechime, ne înlesneşte determinarea critică a valorii unui basm. Un unicat nu e un produs folcloric. Numai ceea ce există prin multe şi diseminate variante constituie un document literar. Ceea ce nu se regăseşte vertical şi orizontal, adică retrospectiv şi spațial, e o simplă fantezie."

(G. CĂLINESCU, *Estetica basmului,* p. 9; 315-320; 385-387)

BESTIARII (lat. *bestiarus* = „luptător cu animale"). În antichitatea romană se numeau aşa cei care se luptau la circ cu fiarele sălbatice. În Evul mediu termenul denumeşte un tratat *didactic* asupra animalelor reale ori legendare. Prin extensie, se numeşte astfel ansamblul reprezentărilor animaliere dintr-o cultură, dintr-o epocă, dintr-o țară; culegere, tratat despre animale, de obicei însoțite de ilustrații. Ca specie literară, *bestiariile* preiau și adaptează tema din *Fiziologul* (un fel de culegere de fabule alcătuită probabil în Egipt, în secolul II, şi prelucrată în secolul XII în literaturile europene).

BILDUNGSROMAN (din germană, cu sensul „roman al formării, al instruirii“ unui erou). Varietate de roman în care se urmăreşte formarea unui personaj pe fundalul social al epocii. Romane de formare au scris: Goethe *(Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister)*, Fielding *(Tom Jones)*, Dickens *(David Copperfield)*, Romain Rolland *(Jean Cristophe)*, Papini *(Un om sfârşit)*, Hermann Hesse *(Jocul cu mărgele de sticlă)*, Thomas Mann *(Doctor Faustus)* etc. Romanele ciclu, urmărind viaţa câtorva generaţii, sunt ample romane de formare (*Casa Budenbrook* de Thomas Mann, *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard, *Forsyte Saga* de Glasworthy).

BIOGRAFIE (fr. *biographie*, din greacă = „povestea unei vieţi“). Istoria vieţii unui individ. *Vieţile oamenilor iluştri: Vieţi paralele* a lui Plutarh (50–125 e.n.) reuneşte mai multe biografii. Tot aşa, *Vieţile celor doisprezece cezari* a lui Suetoniu. Biografii celebre: Boccaccio, *Viaţa lui Dante:* Voltaire, *Istoria lui Carol al XII-lea;* Romain Rolland, *Michelangelo*; André Maurois, *Prometeu sau viaţa lui Balzac;* Emil Ludwig, *Napoleon;* Ştefan Zweig, *Magellan*; G. Călinescu, *Viaţa lui Eminescu.*

„I. În esenţă, situaţia se prezintă în termeni cât se poate de limpezi: dacă «viaţa» se desfăşoară pe trei planuri, iar existenţa celor trei «euri» constituie o realitate indiscutabilă, rezultă că biografia nu poate fi decât de *trei tipuri: vieţii empirice,* practice, îi corespunde biografia de fapte exterioare, de tip *documentar-istoric;* vieţii interioare îi corespunde biografia de evenimente «secrete», morale, intelectuale, de tip *portretistic;* vieţii creatoare îi corespunde biografia de evenimente spirituale, echivalente cu procesul de formare al operelor, al personalităţii artistice, de tip spiritual, genetic [...]

În sfârşit, la întrebarea centrală: de ce scriem şi citim biografii, care este impulsul biografic specific? se poate răspunde în acelaşi mod: biografia *documentară-istorică* satisface cunoaşterea istorică («ce s-a întâmplat», «cum a fost în realitate»); cea *portretistică* răspunde preocupării de analiză, clasificare şi tipizare morală, curiozităţii integrale pentru om; cea *spiritual-genetică,* tendinţei subtile de descifrare, reconstituire şi definire critică a personalităţii artistice, exerciţiu de simpatie, afinitate şi transpunere creatoare. În mod practic, cele trei biografii se întrunesc într-o rezultantă comună, cu accentele deplasate pe un plan sau altul, după împrejurări. De unde constatarea că nu există biografii integral «pure», ci numai «mixte», o biografie «morală» sau «estetică» fără un minim de referinţe istorico-sociale fiind practic imposibilă.“

(A. MARINO, *Dicţionar*..., p. 256-258)

BÂLINĂ (slavul *bâlino,* de la *bâli* = „ceva întâmplător“). Specie epică în folclorul rusesc; *cântec* despre faptele eroice ale unor voinici (bogatâri). Cea mai populară bâlină este cea despre Ilia Muromeţ.

BLESTEM (gr. *blasphemia*, lat. *blasphemare;* substantivul blasphemia indică nenorocirile pe care le atrage nerespectarea dogmei şi a normelor morale). *Blestemul* capătă dimensiunile şi caracteristicile de specie literară o dată cu Tudor Arghezi. Înrudit cu *pamfletul* şi satira, blestemul este prezent atât în creaţiile antichităţii, cât şi în folclor.

„Uşure, prin leşia dimineţii,
La ceasul când se iscă precupeţii,
Am fost lovit din trecere o babă
Ce se ivise-n calea lumii, slabă.
Gândul, rămas în urma mea,
O a ghicit zicând pre ea:

– În două surcele de vreasc să se facă
Picerele tale, făptură buimacă.
Plesni-ţi-ar timpanul,
Să n-auzi când trece traivanul.
Să uiţi la cetanii tipicul
Şi psalmii în zi de Crăciun.
Să n-ai după-masă tutun.
Să-ţi pută buricul [...]“ (G. TOPÎRCEANU, *Blesteme* – parodie după T. Arghezi – fragmente)

BOCET (lat. *vox, vocis* = „voce, cântec, tânguire, strigăt“). Specie folclorică, de obicei în versuri, prin care se deplânge moartea cuiva. Sinonime: *cântec de mort, jelire, litanie*.

„Scoală, Ioane, scoală,
Cu ochii priveşte,
Cu mâna primeşte,
Că noi am venit,
Că am auzit
Că eşti călător,
Cu roua-n picioare,
Cu ceaţa-n spinare,
Pe cea cale lungă,
Lungă, fără umbră...“ (Bocet, în *Flori alese*...)

BUCOLIC (fr. *bucolique*, lat. *bucolicus*, gr. *boukoleir* = „a scoate boii la păscut“). Poem bucolic = poem pastoral. Vezi *Bucolicele* lui Vergiliu (70–19 î.e.n.) O poezie pastorală cultivau şi poeţii care, în frunte cu Pietro Metastasio, fondaseră la Roma (1690) *Academia Arcadiei* (de la *Arcadia,* regiune din Peloponez locuită de păstori şi considerată drept model de puritate *bucolică, pastorală, arcadică*).

„Este azi un lucru stabilit că poezia pastorală e un gen rafinat, imitând viaţa rudimentară a păstorilor, nicidecum o expresie a acestei vieţi însăşi. Nici un ţăran nu cântă muncile câmpului. Teocrit a trăit

în epoca alexandriană, între 310 şi 245 înainte de Cristos. Boucolls înseamnă bouar şi, prin extensiune, bucolică se cheamă de asemenea poezia oierilor, porcarilor, pescarilor. [...] Este evident că o notă capitală este setea de *otium*, provocată de săturarea de viaţa complicată de oraş. Pastorala nu e cântecul păstorilor, ci cântecul orăşenilor care visează regimul pastoral, întoarcerea la natură. Teocrit era, cu multă anticipaţie, un rousseauian. Nu trebuie să înţelegem prin *otium* nevoia unei linişti absolute, solitudinea. Poezia pastorală nu este o elegie a singuraticilor, ci dimpotrivă o lirică uneori indiscretă a societăţii patriarhale. [...] Într-un cuvânt, pastorala reprezintă o poezie care se poate numi a folosirii binefacerilor naturii, dar nu o poezie a muncii. Păstorul profesează un fel de lene activă, acesta e oţiul."

(G. CĂLINESCU, *Poezia realelor,* în *Principii de estetică*, p. 240-241)

BUF (fr. *bouffe*, it. *buffo* = „glumeţ"). Adjectiv care înseamnă comic, în genul *farsei* italiene. *Operă bufă:* operă de un gen uşor, pe o temă comică.

BURLESC (fr. *burlesque,* it. *burlesco*, de la *burlare* = „a glumi, a-şi bate joc" şi *burla* = „farsă"). Sinonim: *grotesc*. Adjectiv cu sensul de bufonerie exagerată sau de bizarerie amuzantă. Se poate vorbi despre un *gen burlesc*, *un stil burlesc* etc.

CANTILENĂ (fr. *cantiléne*, ital. *cantilena*). Cântec profan cu caracter epic specific Evului Mediu, blând şi melancolic, despre un martir ori despre un eveniment nefericit. *Cantilena sfintei Eulalia* este considerată primul poem francez (circa 880 e.n.). În *cantilene* se utiliza frecvent strofa numită *lassa,* specifică, mai ales, cântecelor cavalereşti.

CANŢONĂ (ital. *canzone* = „cântec"). Cântec italian pe mai multe voci; în literatură, mic poem liric divizat în stanţe. Formă fixă a liricii italiene, alcătuită din strofe egale între ele şi o strofă mai scurtă, din trei versuri, numită *congedo* (= „rămas bun"). Cultivată de Petrarca, în celebrul *Canzonier* închinat Laurei. În Renaştere suferă modificări, pentru ca în secolul XVIII să se ajungă la *canţona* liberă practicată de Leopardi.

CATREN (fr. *quatrain*, în persană *robai, rubaiat*). Strofă alcătuită din *patru* („quatre", „roba") versuri. Poezie cu formă fixă alcătuită din catrene.

„Şi binele şi răul în om îşi află nume.
Plăcerea şi durerea ţi-au fost sortite-anume.
Nu-i cere socoteală cereştii bolţi de ele;
e mai nevolnic cerul ca omeneasca lume."
(OMAR KHAYYAM, *Catrene/Robaiuri;* trad. Otto Starck)

„Şi dacă de cu ziuă se-ntâmplă să te văz
Desigur că la noapte un tei o să visez,
Iar dacă peste ziuă eu întâlnesc un tei
În somnu-mi toată noaptea te uiţi în ochii mei.“ (M. EMINESCU, *Şi dacă de cu ziuă*...)

„Uşor nu e nici cântecul. Zi
şi noapte – nimic nu-i uşor pe pământ:
căci roua e sudoarea privighetorilor,
ce s-au ostenit toată noaptea cântând.“ (L. BLAGA, *Catren*)

CHANSONS DE GESTE (în franceză = „cântece de vitejie“). Poeme eroice epopeice aparţinând literaturii franceze a secolelor XI-XV. Au circulat pe cale orală, mai întâi, apoi şi scrisă. Fiecare poem e alcătuit din *lese*, strofe de mărime nedeterminată, din versuri cu aceeaşi vocală finală accentuată. Sunt „cântece de gestă“ (*gesta* în latină = „fapte de vitejie“): *Cântecul lui Roland, Tristan, Cântecul Cidului* (aparţinând literaturii spaniole şi dezvoltat de Corneille în *Cidul* – 1636), *Parsifal* (autor Wolfram von Eschenbach, poet epic german de la 1200).

CIMILITURĂ (din *a cimili*, origine incertă = „a spune ghicitori“.) Vezi *ghicitoare*.

CÂNTEC (lat. *canticum*; fr. *chanson*). Poezie lirică însoţită sau nu de muzică. Numit în provensală *cansa*, cântecul este genul trubaduresc cel mai răspândit. Tema lui este amorul. Cântecul e alcătuit din şase sau şapte strofe cu un număr liber de versuri (3–42) şi se încheie cu *închinări* (în provensală *tornada*). Un imn al primăverii, anotimpul iubirii, constituie prologul.

„Când frunza-n crâng şi iarba-n vie,
şi ramurile dau în floare,
când viu se-nalţă spre tărie
un cântec de privighetoare,
mă-ncântă floarea, şi mă-ncântă ea,
mă-ncântă, mai ales, iubita mea;
mă umple-o bucurie şi mă-mbată,
decât oricare alta mai bogată [...]“ (*Fragment de cântec trubaduresc;* trad. Teodor Boşca)

Cântec bătrânesc = baladă populară. *Cântec haiducesc* = specie a poeziei populare. *Cântec de dragoste, de dor, de jale etc*.

– «Marie,
Marie,
Spune-mi, dragă, mie
Care floare
-nfloare
Noaptea pe răcoare?»

– «Floarea câmpului.
Spicul grâului,

Astea două-nfloare
Noaptea, pe răcoare...»
– «Ce frunză se zbate
Când vântul nu bate?»
– «Frunza plopului,
Mândro, a dorului...
Floarea florilor
Mândra mândrelor,
Astea două-nfloare
Noaptea, pe răcoare...» (*Cântece de dragoste*, în *Flori alese*...)

COLINDĂ (slavă veche *kolenda*, dar și lat. *kalendae* cu sensul de sărbătoare legată de prima zi a lunii) Specie a literaturii populare, legată de sărbătorile Crăciunului și ale Paștelui, de Anul Nou, religioasă sau laică (uneori cu sugestii mitice, păgâne). Rostul ei este urarea. Există însă și colinde legate de alte împrejurări ori îndeletniciri din viața comunității.

„Colindele aparțin într-un fel artei dramatice, fiind niște declamații cărora melodia le stinge considerabil cromatismul de frescă, și totodată epicei, fiind balade și basme laolaltă, închipuiri de peripeții fantastice al căror erou este gazda care urmează să cinstească pe colindători cu colaci și vin. Peisajul colindelor se depărtează de cel agrest și umil, ia proporții fastuoase, bizantin-imperiale."

(G. CĂLINESCU, *Arta literară în folclor*, în *Principii de estetică*, p. 316)

COMEDIE (fr. *comédie*, lat. *comoedia*) Specie a genului dramatic care provoacă râsul prin zugrăvirea satirică a moravurilor (comedie de moravuri), a tipurilor umane (comedie de caracter), prin succesiunea unor situații neașteptate (comedia de situații sau bufă).

În Franța secolului XVII, *comedie* era orice piesă de teatru, orice spectacol, teatrul în întregime (actorul era *comediant)*. Romantismul, care pleda pentru ștergerea granițelor dintre genuri și specii literare, contopește *comedia cu tragedia* și dă naștere *dramei*, operele dramatice devenind pur și simplu *piese.* Teatrul modern alătură *comediei* un substrat tragic, existențial (Vezi teatrul lui Eugen Ionescu, de pildă).

Feeria, vodevilul, farsa, scheciul sunt variante (subspecii) *ale comediei.*

I. „... Se admite totuși, fără dificultate, după Aristotel (*Poetica*, III, 1448 a), că etimologia exactă este *comazo* («a merge în procesiune») + *oda* («cântec»), de unde *comodeo, comodia*, cu derivatele: *comos* («sărbătoare și trupă a lui Dionysos») și *Comedia*; are deci o ascendență exuberantă, licențioasă, spectaculară, «histrionică» și «dramatică» în sens larg, deschisă bufoneriilor și distracțiilor joase, de circ [...], care stă la baza

definiţiei tradiţionale: comedie = spectacol, piesă de teatru. Predominantă până la sfârşitul secolului al XVII-lea, destul de curentă şi după această perioadă, accepţia largă se perpetuează şi azi sub diferite forme: (*Comédie Française, comedian* = actor etc.) [...]

III. *Impulsul* primordial, fundamental, aparţine desigur spiritului critic, atitudinii de reprobare, admonestare, satiră, îngăduită şi chiar stimulată de libertatea şi dezordinea ceremoniilor dionisiace. A fost Dionysos un zeu cu predispoziţii critice şi polemice? Unul delirant, inconformist, turbulent, libertar, «contestatar», în felul său, fără îndoială. Starea de spirit dionisiacă predispune la licenţă şi exuberanţă, la impulsivitate şi caricatură, climat prielnic bufoneriei, epigramelor şi agresiunilor verbale necenzurate. Inhibiţiile şi refulările dispar, spiritul critic spontan, popular, poate izbucni în voie. Nimic deci mai firesc decât apariţia «stihurilor de dojană», a versurilor mişcătoare (*Poetica*, IV, 1448 b), a zeflemelei şi satirei [...], mai întâi în cadrul tradiţionalelor comos, prin procesiuni de «satiri» batjocoritori, apoi sub formă de coruri cu dispoziţie predominant comică. Vechile comedii ateniene nu fac decât să adapteze și să perfecționeze aceste manifestări de explozie satirică, să le disciplineze într-o «fabulaţie». Geneza comediei nu este alta: figurare a unui sentiment critic, revolte morale sau conflict [...]

IV. Se pune imediat întrebarea care poate fi vocaţia «critică» a comediei, obiectul său specific. Răspunsul aristotelic, reluat mereu în substanţă, este cunoscut: «Cusurul și o urâţenie de un anume fel, ca izvoare ale ridicolului» (*Poetica,* V, 1449 a). Mai precis, «păcatele trupului şi ale sufletului» [...], defectele şi viciile morale.

Deci comedia apare investită, încă din Antichitate, cu atributele satirei şi ale criticii morale, sistematizate treptat într-un adevărat topos estetic, pe deplin cristalizat în Renaştere. [...]

V. Personificarea viciilor se face prin intermediul caracterelor şi măştilor comice, cu tendinţă inevitabilă de tipizare, defectele morale fiind universale. Observaţia comică se orientează spontan spre clasificare şi caracterologie [...]

Mai mult decât de această generalitate şi tipologie [...], definiţia comediei este interesată de un alt aspect: de automatism şi stereotipie, de «mecanizarea» eroilor comici. Ideea de «mască» şi «marionetă» traduce [...] mult mai exact spiritul caricatural şi depersonalizat al comicului [...] Tendinţa comediei este de a-şi reduce personajele la scheme morale abstracte, cu simplă funcţionalitate comică."

(A. MARINO, *Dicționar...*, p. 400-403)

COMMEDIA DELL'ARTE (ital.). Formă teatrală născută în Italia şi dezvoltată mai ales în secolele XVI-XVIII. Folosind scheme tradiţionale aducea în scenă personaje cu trăsături bine delimitate: Pantalone, negustorul avar, Arlequino, Pedrolino, Scaramouche, Colombina etc., angrenate în acţiuni libere, adesea improvizate, amestec de muzică, acrobaţie, coregrafie. Vezi şi *farsă.* La început se oferea actorilor un *scenariu* (*canava*, *subiect*)

pe baza căruia brodau singuri caractere şi situaţii. O dată cu Carlo Goldoni, sunt redactate integral rolurile principale eliminându-se treptat improvizaţia pentru a se ajunge la comedia propriu-zisă cu textul elaborat în întregime de autor.

CREION (de la *a creiona*, din fr. *crayonner* = „a schiţa“). *Creioane* se numesc câteva poeme argheziene, înrudite, ca respiraţie poetică şi atitudine, cu *inscripţiile* aceluiaşi, având o doză în plus de duioşie jucăuşă:

„Luna umblă printre case
Îmbrăcată-n ceaţă fină,
Ornicele bat la şase
Fiecare-i lună plină.

Noi ne ducem printre luni,
Filosofi şi domnişoare,
Culegând prin foi de pruni
Stele albe, mărţişoare.

Îmbătându-se cu ochii
Îşi întoarse capul, una,
Sprintenă prin faldul rochii.
Şi atunci bătu şi luna.“ (*Creion*)

CRONICĂ (lat. *chronica* de la gr. *khronos* = „timp“). Culegere de fapte istorice relatate în ordine cronologică. (Vezi, de pildă, opera *cronicarilor* noştri: Ureche, Miron Costin, Neculce, care au scris *letopiseţe* = „cronici“). Articol specializat care conţine informaţiile cele mai recente asupra unui subiect (cronică plastică, teatrală, politică). În literatură: *cronică literară*.

DESCÂNTEC (de la *cântec*). Sinonim: *vrajă, farmec, desfacere.* Specie folclorică ritmată, alcătuită din formule considerate magice şi folosită în practici speciale.

Iată un fragment de descântec pentru alungat boala prin forţa culorii repetate:

„plecă (cutare) pe un drum mare, verde, /se sui într-o măgură verde /şi văzu o pădure verde, /ciobanul cu oile verzi, /oile cu mieii verzi, /văzu capre verzi /şi văzu nişte măgari verzi /cu viţeii verzi [...]

sau altul în care se recurge la formule „magice“ speciale, ininteligibile:

„meletică, peletică, pog, conopog, cara gana carga, carara pune [...]“

DIATRIBĂ (fr. *diatribe*, gr. *diatribă* = „temă şcolară“, „citire în public“). Vezi *pamflet.* Critică amară şi virulentă.

DIDACTICĂ (POEZIE, LITERATURĂ) (gr. *didaktikos*, de la *didaskein* = „a învăţa“). Sunt denumite astfel operele literare

cu scop educativ, moralizator. La început, în perioada Antichității, creațiile versificate aveau un scop gnomic, conținând precepte morale, mnemotehnic, ajutând la memorizare. De pildă Hesiod, în *Munci și zile*, instruiește asupra problemelor legate de calendarul agricol. Didactice sunt și opere precum *Despre natura lucrurilor* a lui Lucrețius, sau *Arta poetică* a lui Horațiu (aici apare celebrul precept „utile dulci", al îmbinării utilului cu plăcutul), sau *Ars amandi* (*Arta de a iubi*) a lui Ovidiu.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie sunt un exemplu de literatură didactică românească.

„Poezia didactică nu trebuie socotită printre formele autentice ale artei, căci în ea avem, pe de o parte, conținutul deja gata elaborat ca semnificație, și deci prezentat în formă prozaică, iar pe de altă parte, figura artistică, care nu poate fi însă lipită de el decât în chip cu totul exterior, fiindcă el este deja complet formulat pentru conștiință în prealabilă formă prozaică și trebuie exprimat conform acestei laturi prozaice, adică conform semnificației lui generale abstracte, și numai ținându-se seama de aceasta, în vederea instruirii, pentru judecata și reflexia înțelegătoare [...]

În felul acesta a îmbrăcat, de exemplu, filosofia greacă la începutul ei forma poemului didactic. Hesiod poate fi citat și el aici ca exemplu, cu toate că concepția propriu-zis prozaică se realizează abia atunci când intelectul a pus stăpânire pe obiect cu reflecțiile, consecvențele și clasificările sale, voind să instruiască de pe această poziție, cu bunăvoință și eleganță. Lucrețiu cu privire la filozofia naturii a lui Epicur, Virgiliu cu instrucțiunile sale gospodărești oferă exemple pentru o astfel de concepție, concepție care, cu toată abilitatea ei, nu e în stare să ajungă până la autentica și libera formă a artei".

(HEGEL, *Despre artă și poezie*, II, p. 160–161; trad. D.D. Roșca)

„Împărțirea literaturii în cele trei genuri a întâmpinat de la început și dificultăți legate de existența poeziei didactice, ale cărei granițe au fost de altfel conturate variat, fiind încadrată aici, uneori, alături de poezia moralizatoare, și poezia filosofică («poezia de idei»), descriptivă, satira și fabula. Didacticul era inclus în epică (formele mai mici fiind lăsate liricii), delimitat ca al patrulea gen literar sau, în sfârșit, scos în afara granițelor poeziei".

(H. MARKIEWICZ, *Conceptele științei...*, p. 173–174;
trad. Constantin Geambașu)

DIDAHIE (gr. *didachi* = „cuvântare, învățătură"). Specie oratorică religioasă, predică liberă. Vezi *Didahiile* lui Antim Ivireanul.

DISTIH (gr. *dis* = „doi" + *stikhos* = „rând, șir"; fr. *distique*). Strofă din două versuri cu înțeles deplin. Distihul elegiac, folosit

în *Tristele* lui Ovidiu, de pildă, e alcătuit dintr-un hexametru şi un pentametru. „Unitate poematică minimă".

„Poet scump, pe frunte porţi mândre foi de laur,
Căci singur, până astăzi, din plumb făcut-ai aur."
(AL. MACEDONSKI, *Lui G. Bacovia*)

Iată câteva poeme alcătuite din distihuri: Mircea cel Mare și solii de D. Bolintineanu (Într-o sală-ntinsă, printre căpitani, / Stă pe tronu-i Mircea încercat de ani, // Astfel printre trestii tinere-nverzite, / Un stejar întinde braţe vestejite. // Astfel după dealuri verzi şi numai flori, / Stă bătrânul munte albit de ninsori..."); *Horia* de Mihai Eminescu („Să priveasc-Ardealul lunei i-e ruşine / Că-a robit copii-i pe sub mâni streine // Ci-ntr-un nor de abur, într-un val de ceaţă, / Îşi ascunde tristă galbena ei faţă. // Horia pe-un munte falnic stă călare: / O coroană sură munţilor se pare..."); *Regina ostrogoţilor* de George Coşbuc („Jalnic vâjâie prin noapte glasul codrilor de brad, / Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerele cad. // În castelul de pe stâncă, la fereastra solitară, / Stă pe gânduri o femeie şi priveşte-n noapte-afară..."); *Somnul de după amiază* de Vasile Voiculescu („Şerpi moi de colb galben pe drum se-ncovoaie / Mi-e dor de furtuna cu steaguri de ploaie. // Fugar din odaie, cu soarele-n sfadă / Iau lenea-n spinare şi trec în livadă. // Prin sălcii plecate pe iaz să bea apă / O rază iscoadă ochirile-şi scapă...); *Orbite* de Ion Barbu („Colo, dimineaţa mea, / Viu altar îţi miruia: // Ca Islande caste, norii / În, dorită, harta orii...") sau *Boală* de Lucian Blaga („Intrat-a o boală în lume, / Fără obraz, fără nume. / / Făptură e? Sau numai vânt e? / N-are nimenea grai s-o descânte...").

DITIRAMB (fr. *dithyrambe*, gr. *dithyrambos*). Poem liric în onoarea lui Dionysos. Laudă entuziastă şi, cel mai adesea, excesivă.

DOINĂ (etimologie controversată: lituanianul *daina* = „cântec popular"; avesticul *daena* = „lege în versuri, cântec"; persanul *danah* = „voce de femeie"; irlandezul *dan* = „cântec, poemă" etc). Sinonimă cu *cântec*, doina denumeşte speciile lirice folclorice în întregul lor. În literatura cultă, *doina* a fost frecventată de Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Arghezi.

„Frunză verde rozmarin,
Rău e de voinic străin!
Numai luna că-l iubeşte
Și soarele-l încălzește.
Trece-n jos, se duce-n sus,
Nimeni nu-i dă un răspuns,
Nici îi zice; bun ajuns!
Suie-n deal, coboară-n vale,
Nici o mândră nu-i stă-n cale.
Trece sate-n curmeziș
Și dumbrăvile-n lungiş.
Vede-o mândră fetişoară,
Ca un pui de căprioară,

El îi zice: dragă, stăi,
Ea în lături se tot dă;
El îi zice: vină-n coace,
Ea-i răspunde: n-am ce face."

(VASILE ALECSANDRI, *Poezii poporale*)

DRAMĂ (fr. *drame*, gr. *drama*) Piesă de teatru de un ton mai puţin elevat decât tragedia, reprezentând o acţiune violentă sau dureroasă în care comicul se poate alătura tragicului. Piesă de teatru cu subiect tragic, specifică perioadei romantice. În prefaţa la *Cromwell* (1827) Victor Hugo cere, în perspectivă romantică, amestecul genurilor legitimând apariţia *dramei romantice.*

„În contrast cu poezia epică, al cărei scop este să descrie omul aşa cum e el, arta dramatică prezintă omul cu anumite delimitări ce nu pot fi evitate şi care îl stilizează pe scenă. Această delimitare derivă din genul artei. Omul dramei este un om care vorbeşte, aceasta este delimitarea sa, şi acţiunea există pentru a-l sili să rostească anumite cuvinte. Acţiunea este tipsia pe care omul devine cuvânt, trebuie să devină cuvânt. Aceasta înseamnă însă că în piesă sunt obligat să pun omul în situaţii care să-l forţeze să vorbească."

(FR. DURRENMATT, *Probleme ale teatrului*, în *Dialogul neîntrerupt*..., p. 181; trad. Constanţa Trifu şi Amalia Zambetti)

EGLOGĂ (fr. *eglogus*, gr. *ekloge* = „alegere"). Mic poem pastoral sau bucolic. Vezi *Eglogele* lui Virgiliu sau Ronsard.

„Fericit eşti tu, bătrâne! Ţarina rămâne-a ta
Peste tot e piatră goală, iar păşunea, tot aşa,
Numai papură şi mlaştini, dar destulă-i pentru tine.
Din păşuni necunoscute, ori din turmele vecine
Mioriţele fătate n-au să sufere vreun rău;
Fericit eşti tu, bătrâne! Vei şedea sub fagul tău,
Între ape cunoscute, lângă sfintele izvoare.
De la gardul cel de salcii din hotar, spuzit de floare,
Dulce zumzet de albine va veni adeseori
Să te-adoarmă, iar de colo, de sub stâncă pân' la nori
Îşi va înălţa vierul cântecul, şi-n astă vreme
Porumbeii tăi, drăguţii, răguşiţi, mereu vor geme
Colo-n ulmi, şi turturica îşi va gunguri de zor."

(VIRGILIU, *Bucolice* (fragment); trad. T. Naum)

ELEGIE (fr. *elegie*, gr. *elegia* = „cântec de doliu"). La greci şi latini, piesă în versuri alcătuită din hexametri şi pentametri alternaţi, acompaniată, de regulă, de flaut. Poem liric al cărui ton e cel mai adesea tandru şi trist, melancolic. În forma sa modernă, elegia cunoaşte epoca de glorie în romantism. Au scris elegii Tibul, Ovidiu, Propertius. Tonalitatea elegiacă va fi, începând cu Renaşterea, cultivată de majoritatea poeţilor.

„Vast chihlimbar, amurgul a prins în el colina...
Licăritoare umbre încremenesc pieziş;
Adânca nestemată încheagă-n zări lumina
Pe păsări încrustate şi limpede frunziş.

Ce străveziu e timpul şi-atâta de departe...
În miez de piatră scumpă ţinutul s-a închis,
Afară din viaţă şi neatins de moarte
Cu-ntunecări înalte alunecă în vis.

Cum amurgeşti, iubito, nimic nu te frământă,
Cu sloiul amintirii treci ţărmul celălalt
Abia-ţi zăresc o mână ce a-ngheţat, stând frântă
Alături de o foaie căzută din înalt.

Te-afunzi şi nu e cine nici mâna să-ţi ridice
Nici gâtul să-ţi îndoaie sub jug de sărutări.
Şi nu cutez din urmă să strig, Euridice
Închisă-n chihlimbarul cu negre arătări."

(V. VOICULESCU, *Elegie în amurg*)

„În fiecare scorbură era aşezat un zeu,
Dacă se crăpa o piatră, repede era adus
şi pus acolo un zeu.

Era de ajuns să se rupă un pod,
ca să se aşeze în locul gol un zeu,

ori, pe şosele, s-apară în asfalt o groapă,
ca să se aşeze în ea un zeu.

O, nu te tăia la mână sau la picior,
din greşeală sau dinadins!

De îndată vor pune în rană un zeu,
ca peste tot, ca pretutindeni,
vor aşeza acolo un zeu
ca să ne-nchinăm lui, pentru că el
apără tot ceea ce se desparte de sine.

Ai grijă, luptătorule, nu-ţi pierde
ochiul,
pentru că vor aduce şi-ţi vor aşeza
în orbită un zeu
şi el va sta acolo, împietrit, iar noi
ne vom mişca sufletele slăvindu-l...
Şi chiar şi tu îţi vei urni sufletul
slăvindu-l ca pe străini."

(NICHITA STĂNESCU, *Elegia a doua, Getica*. Lui Vasile Pârvan)

„Cine, de-aş striga, m-ar auzi, din cetele
îngerilor? Şi chiar dacă unul m-ar lua
deodată pe inima lui: aş pieri înaintea

prezenței prea tari. Căci frumosul nu-i altceva
decât începutul cumplitului pe care abia-l îndurăm,
și-l admirăm atât pentru că nepăsător, din dispreț,
nu ne distruge. Cumplit e orișice înger.
Și astfel mă stăpânesc și înghit chemarea
suspinului sumbru. Ah! și cine
ne poate-ajuta? Îngeri nu, oameni nu,
și istețele animale observă
că nu suntem prea acasă
în lumea cea tălmăcită. Ne mai rămâne poate
vreun poem pe-o colină, pe care în fiece zi
să-l revedem; ne rămâne strada de ieri
și răsfățata credință a unei obișnuințe
căreia la noi i-a plăcut și-a rămas și nu s-a mai dus [...]"
(RAINER MARIA RILKE, *Întâia elegie,* trad. Maria Banuș)

„Elegia este, după părintele Rapin, un poem destinat plânsului și lamentațiilor... cu caracter dureros. Dar poeții s-au servit de el ulterior în subiectele de dragoste... Astăzi, numele de elegie a ajuns să se dea la orice. E, într-adevăr, genul cu limitele cele mai nesigure, în fața căruia amuțesc doctrinele, căci întregul lor merit constă în dulceața expresiei – despre care nici o regulă nu putea oferi sfaturi –, în «modul delicat al zugrăvirii sentimentelor», ceea ce e o problemă de har personal, și în sinceritate, care exclude aproape orice regulă".

(PH. VAN TIEGHEM, *Marile doctrine...*, p. 66; trad. Al. George)

ENCOMION (din neogreacă). Laudă, elogiu, discurs elogios. Se folosește astăzi mai ales ca adjectiv/adverb – *encomiastic*. Ton *encomiastic* – ton excesiv de elogios.

EPIGRAMĂ (fr. *epigramme*, gr. *epigramma* = „inscripție"). Mic poem terminat cu o șfichiuire satirică, mușcătoare. Grecul Simonides din Keos este considerat părintele *epigramei*, deși un epigramist veritabil este abia latinul Marțial. La noi epigrama a fost cultivată de Iancu Văcărescu, D. Anghel și Șt. O. Iosif, G. Ranetti, Cincinat Pavelescu, Păstorel Teodoreanu etc.

„Adesea Epigrama, în libera-i scurtime
E un cuvânt de spirit ornat cu două rime
Cândva aceste poante de nimenea știute
Italia făcut-a să fie cunoscute."
(BOILEAU, *Arta poetică,* p. 46; trad. Savin Bratu)

„Găsesc că prea se-ngâmfă el
Cu păru-i arhiabundent.
Alecsandri era mai chel
Și... parcă-avea mai mult talent!"
(CINCINAT PAVELESCU, *Unui poet netalentat, dar foarte pletos*)

EPINICII (grecește = *cântece triumfale*). Specie cultivată de Pindar (518-438 î.e.n.). Poeme în care sunt slăviți învingătorii.

EPISTOLĂ (it., lat. *epistola* = „scrisoare"). Specie literară aparținând în general poeziei didactice, în care se tratează, sub forma unei scrisori, o temă filosofică, morală, artistică etc. Au scris epistole Horațiu, Boileau, Voltaire, Gr. Alexandrescu. Genul *epistolar* se referă la corespondența literară. Scrisoarea a fost folosită ca *specie* literară în secolele XVII-XVIII, mai ales în Franța (de pildă *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, ținând de genul epic, sau la noi, *Scrisorile* eminesciene, ținând de genul liric.) După opinia lui G. Călinescu, *scrisoarea* e un fel de foileton reunind procedee dintre cele mai felurite.

EPITAF (gr. *epi+taphos* = „inscripție pe mormânt"). Mic poem în versuri sau proză înscris pe un mormânt ori dedicat unei persoane dispărute. (Înrudit, când e comic sau ironic, cu *epigrama*). În epitaf „se scria cine și pentru cine a făcut monumentul, cât a trăit răposatul și o urare de sănătate pentru trecătorul care va ceti" (V. Pârvan).

„Calea aici ce greu se găsește
Nu-i nimenea să te îndrepte.
Numai târziu, numai o clipă
uitată pe urmă și ea,
îți dezvăluie
nebănuitele trepte.
Apoi ca frunza cobori. Și țărâna
ți-o tragi peste ochi
ca o gravă pleoapă.
Mumele sfintele –
luminile mii,
mume sub glii
îți iau în primire cuvintele
Încă o dată te-adapă."

(L. BLAGA, *Epitaf*)

EPITALAM (gr. *epi* + *thalamos* = „inscripție pe un dormitor"). Poem liric compus cu ocazia unei căsătorii. Cântec nupțial.

EPODĂ (din gr. *epi* = „pe" + *ode* = „cântec"). În poezia clasică greacă, epoda era stanța care, în ode ori în corurile din tragedii, se cânta imediat după strofă și antistrofă. Nume dat și micilor poeme satirice ale lui Horațiu.

EPOPEE (fr. *epopee*, gr. *epopoiia*). Relatare poetică a unor aventuri eroice, precum în *Iliada*, *Eneida*, *Odiseea*. Lung poem eroic, specie a genului epic. Epopeea poate fi **eroică**: *(Mahabharata*, *Ramayana*, *Iliada* și *Odiseea* ale lui Homer, *Eneida* lui Vergiliu, *Cântecul Nibelungilor, Kalewala)*, **istorică** *(Henriada* lui Voltaire, *Mihaiada* lui I. Heliade Rădulescu*)*, **filosofico-religioasă** *(Divina*

Comedie a lui Dante, *Paradisul pierdut* de Milton) **eroico-comică** (*Ţiganiada* lui I. Budai-Deleanu). Concurată de *roman*, epopeea moare în epoca modernă. După Hegel, romanul este „epopeea burgheză modernă“.

„Epopee sau poezie epică în originea sa va să zică poezie narativă. Epos, în limba elenică, însemnează zis sau zicere, spunere. Fiecare expresie sau fiecare frază ce cuprinde o cugetare împlinită s-a zis epos. În poezie, fiecare linie măsurată sau cadenţată, pentru că se cântă, cei moderni i-au zis vers. Cei vechi, din cea mai naltă antichitate, i-au zis epos sau epopee. Prin urmare, iar o mai repetăm, epopeea va să zică facere de naraţiune sau de istorii, după cum zic românii, şi poezie epică, poezie narativă. Cât nu vom pierde din vedere această simplă, primitivă şi naturală definiţiune, totdeauna vom fi şi în stare de a judica despre cei ce au scris şi au dat regule despre epopee, dacă a fost în adevăr sau nu“.

(I. H. RĂDULESCU, *Critica literară*, p. 236–237)

EPOS (germ. *Epos* = „epopee“). Se numesc astfel operele epice moderne care prin accentul pus pe eroic, ideal, dar şi realism, reînvie spiritul *epopeei* antice. A. Thibaudet vorbea despre „roman-sumă“ atunci când comenta *Război şi pace* al lui Tolstoi, adică o creaţie romanescă subsumabilă *eposului.*

ESEU (fr. *essai* = „încercare“; lat. *exagium* = „greutate, tensiune“). Operă grupând diverse reflecţii sau tratând un subiect fără pretenţia epuizării lui. Vezi *Eseurile* lui Montaigne. „Gen al genurilor“ (N. Balotă), eseul este un „gen *semiliterar*, la intersecţia structurii imagistice şi ideologice, o interferenţă de lirism şi reflexie“. (A. Marino)

„1. Într-un prim înţeles, *«eseu»,* vrea să spună: examen, probă, probă de examen, prin extensiune: *verificare* [...] foarte apropiat de altfel de etimologia cuvântului *(*lat. *exagium* = «cântărire», la figurat: «examen precis, exact»*)* [...]

2. Tot de la Montaigne, într-o accepţie mai generală, primită şi de alţii în secolul al XVI-lea, «eseu» devine sinonim pentru ideea de *experienţă,* în sensul pedagogic, dar întrucâtva şi modern al cuvântului [...]

3. Însemnată, ieri şi azi, rămâne şi nuanţa epicuree [...] Eseistul doar «gustă», subiectul, îl «încearcă», nu-l consumă în totalitate, nu-l epuizează [...]

4. Sensul central, anticipat nu mai puţin de Montaigne (de uz destul de frecvent tot în secolul al XVI-lea), merge însă în direcţia ideii *de încercare, tentativă, exerciţiu* [...]

5. Progresul ştiinţei experimentale orientează eseul, în secolul al XVIII-lea, într-un sens *predominant ştiinţific,* de «examen» obiectiv, sistematic, metodic [...]

Scientismul modern consolidează şi mai mult noţiunea, căreia îi dă sensul experimental de *Versuck* (tentativă, experienţă, investigaţie ştiinţifică): contribuţie de proporţii reduse, metodică însă, orientată spre explorare şi obţinere de rezultate precise, fie şi parţiale. Este vorba, totuşi, de o deviere şi chiar o alterare a înţelesului originar, sub presiunea activităţilor moderne de cercetare. Ideea de bază, autentic eseistică, rămâne mereu relativistă: eseistul numai «încearcă» să dea o soluţie. N-o impune, nici n-o dogmatizează. Doar o propunere. El ridică o problemă, punându-se pe sine şi pe alţii la «încercare». Ispiteşte, incită adevărul. Nu-l defineşte integral, obligator şi cu atât mai puţin definitiv pentru nimeni [...]

III. [...] Impulsul de bază, tendinţa eseistică fundamentală este în mod necesar cunoaşterea. Orice eseu constituie un act de cunoaştere, de un anume tip: orientat spre universal, prin metode individuale. Poate mai bine spus: o aspiraţie spre general prin procedee particulare. Atitudinea şi altitudinea specific eseistică aceasta este: ridicarea la universalitate prin particularizare, dezbatere de „probleme conceptuale», formulate şi rezolvate în funcţie de «ocazii» şi «situaţii concrete».“

(A. MARINO, *Dicţionar...*, p. 605–608)

FABLIAU (din fr. veche *fableau* = „mică fabulă“; lat. *fabula*). Povestire populară în versuri, din secolele XII–XIII, compusă pentru a amuza ori pentru a instrui, a informa.

FABULĂ (fr. *fable*, lat. *fabula* = „povestire“). Compoziţie alegorică, cel mai adesea în versuri, care urmăreşte să ilustreze *o morală*. Au scris fabule Florian, Fedru (Phaedru), La Fontaine, Krîlov, Gr. Alexandrescu. Sinonim: *apolog*. Vezi şi pildele lui Esop, cel considerat de Fedru, de pildă, sursă de inspiraţie.

„Fabulă se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună şi caricatură,
O minciună blândă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobârnac
Încă de pe vremea robului Esop,
N-a fost încercată fără tâlc şi scop
Şi totdeauna, de la el încoace,
Ea în loc de oameni pune dobitoace.
Le dă grai şi slavă, şi dregătorii,
Ca-ntr-un basm anume scris pentru copii,
Arătând că vite, fiare, târâtoare
Se-nrudesc cu omul, mai cu fiecare;
Că-i făţărnicie şi-ntre animale [...]
Genul, cum se zice-i rar şi greu, şi cere
O întorsătură-n punctul de vedere
Şi prin glumă crudă, spre deosebire,
Fabula-şi petrece firul ei subţire [...]“

(T. ARGHEZI, *Prefaţă* la *Fabule* de Krîlov)

FACEŢIE (lat. *facetia* = „glumă, ironie, veselie“). *Anecdotă* burlescă, *snoavă.*

„Faceţia e numele latin al unei glume concise, cu o poantă finală, şi folosită ca divertisment în conversaţiile anticilor care iubeau produsele gratuite ale unei ironii subţiri. Iar umaniştii italieni au împletit *burla,* de origine precumpănitor populară, cu vorba de duh a unor personalităţi consemnate de tradiţia faceţioasă a antichităţii, de la Democrit şi Epicur la Cicero şi Lucian din Samosata“.

(*Crestomaţie de literatură universală,* p. XXII)

FARSĂ (fr. *farce,* lat. *farcire* = „a umple“). La origine, umplutura cu mirodenii folosită în bucătărie (pui umplut). Începând cu secolul al XIV-lea, piesă de teatru de un comic bufon, în care pot fi inserate şi cântece, menită să „umple“ pauzele în spectacolele „serioase“. În teatrul modern îşi asociază absurdul şi capătă dimensiuni tragice: *farsa tragică.*

FEERIE (fr. *féerie,* de la *fée* = „zână“). Piesă de teatru întemeiată pe miraculos, cu personaje fabuloase şi risipă de fantezie şi strălucire. În vogă în secolul XIX. *Sânziana şi Pepelea* a lui Alecsandri e o „feerie naţională în 5 acte“.

FIZIOLOGIE (gr. *physis* + *logos* = „studiul naturii“). Specie literară prin care se observă şi se analizează un *caracter,* o situaţie. Sinonim, în mare parte, cu *caracter* (în sensul de *portret moral,* aşa cum sunt *Caracterele* lui La Bruyère), fiziologia este în vogă în secolul XIX, prin Balzac. La noi scriu fiziologii Negruzzi, Kogălniceanu.

„Schiţa aparţine naraţiunii, pe când fiziologia descrierii. Ca şi tipul de nuvelă care se separă de povestire, fiziologia e rezultanta încrucişării sferelor romantismului şi realismului, atingând hotarele clasicismului. Are origine comună cu schiţa, întrucât ambele sunt legate de evoluţia presei şi de cerinţele foiletonului gazetăresc, care s-a metamorfozat prin ele, dar sunt forme compoziţionale diferite. Schiţa presupune concizie maximă, lipsind ramificaţiile şi digresiunile sub formă de comentariu ale fiziologiei. Ambele sunt apte pentru viziunea satirică, schiţa este însă apogeul unei naraţiuni dialogate reclamând un ritm alert, în timp ce fiziologia, suprinzând caracterul uman sub toate aspectele şi consecinţele, impune modul descriptiv. Schiţa dă impresia de fragmentar deşi prin surprinderea unui fenomen din viaţă caracteristic dobândeşte valoare de entitate biografică; fiziologia pretinde, măcar în intenţie, integralul, cu toate că nu întotdeauna îl atinge [...] Din împletirea portretului moral cultivat de clasici cu biografia de esenţă romantică se naşte fiziologia“.

(TITUS MORARU, *Fiziologia literară,* p. 60–69)

FOILETON (fr. *feuilleton* = „partea de jos a unei pagini de ziar“). Cronică regulată într-un periodic. Foileton literar. Are şi sensul de fragment dintr-un roman publicat într-un periodic, în serial.

GAZEL (fr. *ghazel* din arabă, *ghazal* = „poezie erotică, lirică“; „a toarce“, „ţesătură“). Poezie cu formă fixă, erotică sau filosofică, alcătuită din distihuri, bayt-uri (rime: aa, ba, ca ... etc.), originară în literaturile orientale. Cultivat de poeţii persani: Rudaki, Saadi, Hafiz, ajunge în Europa la începutul secolului XIX.

„Un oaspete eşti numai în lumea trecătoare,
Oricât arzând te strădui spre-al veşniciei soare.

Şi trupul tău, la rându-i, va odihni-n ţărână,
deşi-n mătăsuri azi e sortit să se-nfăşoare.

La ce folos să umbli cu oameni laolaltă
când în mormânt tot singur ajungi fără cruţare.

Prietenul ţi-e astăzi doar muscă sau furnică –
ce-a mai rămas în pulberi din viaţa-i sclipitoare?

Ce-au fost zulufi, cosiţe sunt toate putrejune,
deşi plăteai cândva dinari pe-a lor culoare.

Când te-or zări din nou: duh rece, chipul galben –
vei şti că nu orbeşte o inimă, când moare.“
(RUDAKI, */ Un oaspete eşti numai .../,* trad. Grete Tartler)

GHICITOARE (de la *a ghici*). Specie scurtă a literaturii populare în care, folosindu-se *aluzia*, *alegoria*, *personificarea*, *metonimia*, *perifraza* (Vezi capitolul *Figuri de stil*), se încearcă şi se pretinde identificarea unui obiect al lumii înconjurătoare. Aristotel o considera o „metaforă bine compusă“.

Sinonim: *cimilitură.* Ghicitoarea face parte din familia enigmelor, având în plus haina metaforică şi alegorică; de asemenea, poate fi subsumată genului didactic fiind un simulator al inteligenţei. Nu trebuie trecut cu vederea nici pronunţatul ei caracter ludic, doza de gratuitate specifică, de altminteri, spiritului uman creator.

Ghicitori literare, culte, şăgălnicii lirice a scris Tudor Arghezi. Vezi poemul intitulat *Ghicitoarea* sau distihurile din *Alfabetul.*

GLOSĂ (fr. *glose,* it. *glossa,* lat. *glossa* = „cuvânt care necesită explicaţii“; în gr. *glossa* = „limbă, idiotism“). Notă explicativă, comentariu critic. Specie a genului liric, poezie cu formă fixă. Prima strofă este alcătuită din 4, 6 sau 8 versuri care conţin tema de bază. Fiecare vers este comentat într-o strofă specială, de

aceeaşi mărime cu prima. Ultima strofă reproduce prima strofă cu ordinea inversată a versurilor. S-a născut în Spania secolului al XV-lea. Vezi *Glossa* eminesciană.

GOTIC (ROMAN GOTIC) (fr. *gothique*, lat. *gothicus* = „relativ la goţi, medieval"). *Romanul gotic (roman negru, roman de groază)* a apărut în a doua jumătate a secolului XVIII în Anglia ca o reacţie antiraţionalistă de nuanţă romantică. Este o specie în care se cultivă misterul, neprevăzutul, inexplicabilul. Acţiunea se petrece de preferinţă în castele străvechi, printre ruine sumbre, sub lumina spectrală a lunii. Reprezentanţi de seamă: Horace Walpole (1717–1797), Ann Radcliffe (1764-1823), Mathew Gregory Lewis (1775-1818), Charles Robert Maturin (1782-1924). Frecventarea acestei specii romaneşti a avut şi aspectul unui curent literar de oarecare rezonanţă. (Vezi şi capitolul *Curente literare*).

HAIKU (japoneză) Scurt poem japonez (datând din secolul XVI) din trei versuri, primul şi ultimul de cinci silabe, al doilea de şapte. Basho (1644–1694) e maestrul recunoscut al haikului. Vezi şi *tanka.*

„Scena primăverii
E aproape gata;
luna şi florile de prun."
*
„Ce admirabil
Să nu gândeşti că viaţa-i trecătoare
Când Vezi fulgerul ţâşnind."

(BASHO, în *Antologie de poezie clasică japoneză,*
trad. Dan Constantinescu)

Haiku-uri au scris şi poeţii români:

„Linişte,
o linişte ...
ca şi cum m-ar gândi un arbore" (NICHITA STĂNESCU)

„Cu mine se petrece
Ceva
O viaţă de om." (MARIN SORESCU)

HAPPENING (în engl. = „întâmplare, incident"). Spectacol dramatic constând într-o serie de întâmplări discontinue şi care implică adesea participarea publicului ori o interacţiune între public şi actori.

„*Happening*-ul – care există în Franţa, în Anglia, în America, chiar şi în Japonia – nu este nimic altceva decât un eveniment real care are loc. Nu există scenă, totul se întâmplă într-o sală, în mijlocul sălii, sau

pe stradă, sau pe litoral: între spectatori şi cei cărora nu le vom mai spune actori, ci agenţi, nu există decât o deosebire provizorie, adică diferenţă în timp. Agenţii făptuiesc cu adevărat ceva, n-are importanţă ce anume, dar ceva provocator, care are drept rezultat că se va produce un eveniment real, oricare ar fi! Există spectacole care speculează aşteptarea, plictiseala, pentru a elibera forţe ascunse; bunăoară, unul din cele mai clasice: un om intră, el e agentul, lumea îl priveşte, nu se ştie ce va face, se aşează pe scaun, şi stă nemişcat, cu braţele încrucişate, preţ de două ceasuri. Fapt cert este că plictiseala provoacă în clipa aceea reacţii de violenţă din partea spectatorilor, care pot merge până la hohote de plâns [...]În adâncul adâncului unui *happening* se recurge la imagine. Şi aceasta pentru că, în fond, evenimentul, oricare ar fi el, simbolizează altceva: realul se află în slujba irealului".

(J.-PAUL SARTRE, în *Dialogul neîntrerupt* ..., p. 144-147; trad. N. Steinhardt)

HORĂ (gr. *horos,* bulg. *horo* = „joc popular"). În nord-vestul ţării noastre are şi sensul de *doină, a hori* însemnând *a cânta.*

„Sub răchita rămurată
Şade baba supărată,
Şi-mprejur iarba-i uscată!
Ce-a fost verde a veştejit,
Ce-a fost dulce a amărât,
Ce-a fost vesel s-a mâhnit!
Pe sub lunca înverzită
Trece-o fată înflorită,
Şi de fluturi urmărită.
Ce-a fost veşted înverzeşte,
Ce-i mâhnit se-nveseleşte."

(Baba şi fata, în VASILE ALECSANDRI, *Poezii poporale)*

IDILĂ (fr. *idylle,* gr. *eidyllion* = „mic tablou poematic"). Mic poem de dragoste în genul bucolic. *Idila, egloga, bucolica, pastorala* sunt specii înrudite, toate „imitând moravurile câmpeneşti în cea mai agreabilă simplitate" (cum spunea Marmontel). Vezi idilele lui Coşbuc.

IMN (fr. *hymne,* lat. *hymnus,* gr. *hymnos* = „cântec de biruinţă"). În antichitate, poem cântat în onoarea unui zeu, a unui erou *(Imn lui Apollo).* Cântec religios. Cântec naţional. În literatură: poem liric exprimând sentimente nobile sau entuziaste.

IMNURI ORFICE (de la legendarul Orfeu). Lui Orfeu, personaj al mitologiei greceşti, cel care a domesticit cu cântecul său fiarele şi a dat viaţă lucrurilor, i se atribuie o culegere de 38 de imnuri închinate zeilor şi forţelor naturii. Orfeu este cel care a coborât în infern (*katabasis*) pentru a o recupera pe soţia sa

Euridice. Autorul real al imnurilor (scrise în secolele III–IV e.n) a rămas necunoscut. Termenul *orfic* este folosit azi cu sensul de ezoteric, misterios, ţinând de iniţiere.

„Nori din văzduh voi daţi roadă pământului. Voi rotitorii
Sus, în tării iscaţi ploaia; spre voi se învăluie vântul,
Grei, vă aprindeţi sub fulger şi-n ropot daţi apelor drumul;
Vuiet de spaimă atunci năpădeşte adâncul tăriei,
Voi, care-aşterneţi zăgaz când se-abate în şuiere vântul,
Rogu-vă tare acum, boare lină suflaţi; plini de rouă
Daţi-ne ploi pe pământ, să se-aleagă în ţarină rodul."
(Imn norilor, trad. Simina Noica)

INSCRIPŢIE (fr. *inscription*, lat. *inscriptio).* Text scurt gravat pe piatră, metal, lemn, consemnând un eveniment. Tudor Arghezi îşi denumeşte astfel câteva dintre poemele sale, dând *inscripţiei* statutul literar:

Trei cuvinte viaţa-ntreagă
Două puncte: Îmi eşti dragă.
(*Inscripţie în inel*)
Toţi au fost un timp. Eu sunt.
Eu în aer. Ei în pământ.
(*Inscripţie pe biserică*)

În acelaşi fel procedează cu *pisania, creionul.*

JURNAL (fr. *journal* = „ziar") Caiet în care o persoană îşi notează regulat reflecţiile sale asupra evenimentelor cărora le este martoră, asupra acţiunilor sale. Dobândeşte valoare literară dacă persoana respectivă e o personalitate pregnantă, înzestrată cu talent, cu spirit. Au scris pagini memorabile de jurnal: Stendhal, Tolstoi, André Gide, Virginia Woolf, Kafka. La noi, Titu Maiorescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian.

„I. Pornesc de la ipoteza că jurnalul se scrie – şi se citeşte? – altfel decât oricare alt text şi că el însuşi furnizează prima cheie de lectură prin abundenţa enunţurilor reflexive; asta ar fi prima trăsătură generică: jurnalul este un text care vorbeşte despre sine, se priveşte şi se întreabă, se constituie adesea în jurnal al jurnalului [...], jurnalul este, fireşte, un mijloc de a te cunoaşte pe tine însuţi (Stendhal nu e singurul care o spune), e, apoi, un mijloc de a combate fuga zilelor, de a te asigura de propria permanenţă: «am senzaţia că sunt încă stăpânul zilelor pe care le înscriu aici, chiar dacă ele au trecut» (Delacroix, 7 aprilie 1812), Mircea Eliade, care pretinde că iubeşte mult jurnalele intime, şi-l ţine pe al său «pentru a salva timpul, [...], pentru a salva, prin însemnări lungi ori scurte, clipe efemere.» (*Proba labirintului,* Paris 1978 [...]

O activitate care se ştie problematică; ea se pretinde cel mai adesea spontană, liberă de orice tehnică, simplă manifestare a nevoii de a scrie. Ea este la origine un discurs fără modele codificate, rău integrat în sistemul genurilor literare, deci privat de un statut recunoscut [...]

Spre deosebire de autorul de memorii, întors spre un trecut căruia i se cunoaşte urmarea («sfârşitul era acolo..., şi povestea se depăna pe dos», ne amintim formulele din *Greaţa*), redactorul înşurubat în cotidian lucrează fără plasă, închis în prezent, ignorând ce va să vină, el nu poate decât să se inventeze pas cu pas; condamnat căutării, treptat, el ajunge, dacă practică fără să trişeze acest exerciţiu aleatoriu care este jurnalul, să se surprindă, în ambele sensuri, de capturare şi de surpriză. (Vezi şi Eric Marty, *Scriitura zilei,* Jurnalul lui André Gide, Seuil, 1985).Tocmai din cauza incertitudinilor întreprinderii jurnaliere, redactorii îşi fixează reguli, îşi fac un plan de lucru, chiar dacă nu se angajează decât faţă de ei înşişi.

*

«Ar trebui, din motive de igienă, să mă străduiesc să scriu zilnic câteva rânduri»
Gide

II. Când se enunţă un angajament – care este în acest caz un auto-angajament – încă de la prima pagină sau pe drum se invocă două clauze: jurământul secretului mai întâi; indiferent care ar fi soarta ulterioară a textului, se pretinde excluderea privirii celuilalt; apoi, în al doilea rând, această regulă enunţată de Maurice Blanchot: «Jurnalul intim, care pare atât de degajat de forme, atât de supus mişcărilor vieţii şi capabil de toate libertăţile de vreme ce gânduri, vise, ficţiuni, comentarii despre sine, evenimente importante, banale, toate îi convin, în ordinea ori dezordinea dorită, ascultă de o clauză în aparenţă uşoară, dar redutabilă: trebuie să respecte calendarul» *(Le livre à venir,* Gallimard, 1959). Voi insista asupra acestei clauze a regularităţii. Intimistul este constrâns de calendar, ceea ce implică o dublă obligaţie: pe de o parte, să urmeze ordinea temporală fără a se putea lansa în inversiuni, în deplasări de segmente, cum procedează romancierul; pe de altă parte, să se restrângă la scrierea cotidiană, esenţială pentru o formă care se numeşte „journal", „diario", „diary" „Tagebuch" [...] În virtutea decupajului obligatoriu impus de legea calendarului, cotidienitatea redactării, fie ea regulată ori intermitentă, surprinde viaţa sau gândirea subiectului în perspectiva zilei şi numai a acestei zile. Iată o primă evidenţă care comandă un gest fondator repetat zi de zi; în clasificarea lui Philippe Lejeune, ajunge ca să separe jurnalul de autobiografie; nu este retrospectiv [...]

Respectarea calendarului antrenează două consecinţe formale. Una dintre ele sare în ochi: fragmentarea, fatalitatea genului, care ar trebui să intereseze, din acest punct de vedere, teoria literară actuală. Cealaltă este mai puţin vizibilă: ea interzice redactorului să se comporte ca un «autor» în sensul de stăpân şi organizator al povestirii, de vreme ce, aservit ordinii succesive a zilelor, el nu poate construi, dincolo de însemnarea zilnică, naraţiunea, aşa cum o face romancierul, liber să combine unităţile, să prevadă repartizarea lor şi mişcarea, să tulbure ori să inverseze cronologia.

Chiar şi în ochii modernilor deschişi spre înnoirea metodelor narative, acest redactor care nu compune se situează la periferia activităţilor literare: «asta nu-i artă. Şi nici nu trebuie să fie» (Musil); şi Sartre opune «gratuitatea» carnetelor sale rigorii pe care o va da unei «cărţi compuse». E mult deja de când Amiel a condamnat non-opera jurnalieră în favoarea operei, metodică şi publicabilă, decizând că n-ar trebui s-o publice. Nu e mult de când Roland Barthes se îndoia că un jurnal – al lui, dacă l-ar ține – ar putea avea valoare de operă. [...]

O altă trăsătură a diarismului, deopotrivă inconstant şi tenace: îi repugnă obligaţia zilnică, dar revine mereu la ea. Odată obiceiul luat, devine nevoie sau rutină. De aici înainte abandonarea e însoţită de remuşcări; de aici aceste moduri reflexive în jurul filelor rupte. Jurnalul înaintează, aşadar, din criză în criză, din goluri în plinuri, întărind una dintre caracteristicile sale: neîmplinirea şi reînceperea unui text oricum fragmentat şi găurit. [...]

Se întâmplă ca redactarea să coincidă cu evenimentul interior, cu extazul intemporal care este, în ore alese, propriu lui Amiel. Într-o seară lumea din jurul lui a dispărut: «A sunat ora unsprezece. O tăcere profundă, absolută domneşte pe stradă şi în oraş, linişte ca-n cimitir; tăcere de moarte, atât de stranie, încât m-aş crede surd, dacă zgomotul peniţei mele pe hârtie şi ceasul meu de pe birou nu mi-ar dovedi că aud bine». Cel mai surprinzător lucru în această nocturnă este că experienţa intimă care se anunţă se scrie în acelaşi timp în care este trăită şi că singurul *zgomot* perceput în această linişte de mormânt e cel al *peniței* pe hârtie, dimpreună cu cel al ceasului care măsoară încă timpul obiectiv în momentul în care spiritul se absoarbe în contemplarea spaţiului interior: «Nimic nu pare să mai trăiască în mine ori în afara mea. E golul, uitarea, neantul. Asist, ca o mumie, la înaintarea timpului, bucuria se scurge din mine ca lumina din văi la apusul soarelui. Ochiul mi-e uscat, imaginaţia înţepenită, inima rece, sufletul gol: *abia de mai am ale mele frazele* (26 septembrie 1860)». În această moarte de sine supravieţuieşte doar scriitorul, el însuşi în pragul muţeniei: „abia de mai am ale mele frazele»... Tăcerea deschide şi închide secvenţa în care autorul solitar se vede scriind...

Trebuie să recunoaştem, chiar şi în cazul lui Amiel unde nu sunt rare, că aceste coincidenţe ale discursului cu trăitul sunt cazuri limită. În rest, jurnalul este retrospectiv, dar la o mică distanţă temporală: ziua în curs, ajunul uneori. Mai departe îşi excede definiţia: „un jurnal întârziat nu mai e jurnal".

(JEAN ROUSSET, *Le lecteur intime;* trad. Irina Petraş)

LAUDĂ (lat. *laus* = „laudă"). Specie panegerică (*panegyrikos*, cuvânt grecesc, înseamnă discurs fastuos rostit într-o adunare solemnă de larg interes), lauda este un elogiu închinat oamenilor sau zeilor, specific poeziei medievale, dar cunoscut deja în antichitate. Sinonim: *praeconia*. În poezia modernă *lauda* apare cu sensul de *imn*, *odă*, *elogiu*, *închinare*.*Laudă ţăranului român*,

discursul de recepţie la Academie rostit de Liviu Rebreanu, este o formă de *închinare.*

LEGENDĂ (fr. *legende,* lat. *legenda* = „care trebuie citit", „naraţiune"). Povestire populară care are, în general, drept subiect evenimente sau fiinţe imaginare, date drept istorice, sau fapte reale deformate, înfrumuseţate şi adesea amestecate cu unele miraculoase. Înrudită cu basmul prin caracterul fantastic şi prin trimiterea la vechi credinţe populare şi cu snoava prin miezul ei istoric, legenda are rostul de a explica lucruri şi fenomene din lumea înconjurătoare. Legendele populare româneşti se împart în două mari categorii: legende *mitologice* şi legende *istorice.* Acestea din urmă au fost considerate de cronicari sursă de informaţie istorică. Vezi, de pildă, *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce. Legende istorice în versuri a scris D. Bolintineanu.

„Demult, demult, când lupu era cioban la oi şi vulpea cloşcă, pe meleaguri pe la noi trăia un împărat foarte bogat, care avea o fată singură la părinţi, da'tare faină. Fata împăratului s-a îndrăgostit de soare şi-a spus părinţilor ei că atâta va merge până va da de Soare. Şi-a luat bani şi s-a tot dus până ce ceru' a căzut sub ea. Atunci şi-a luat câtă merinde a putut duce şi s-a tot dus până a ajuns la castelu Soarelui. Când a venit Soarele seara acasă şi şi-a băgat căruţa de aur cu care luminează ziua în grajd şi a grijit de cai, a văzut pe fată şi foarte s-a îndrăgostit de ea. Şi s-au căsătorit ei, dar nu putea sta numai pe întuneric, căci cine vedea Soarele se făcea floare. Într-o noapte fata nu şi-a putut ţine firea şi s-a uitat cu o lumină la Soare şi l-a sărutat pe buze. Şi Soarele s-a trezit şi blăstămu' s-a-mplinit. Fata s-a făcut o floare frumoasă care se întoarce toată ziua cu faţa cătră Soare. Această floare se numeşte Floarea-Soarelui."

(Legende populare româneşti, p. 25)

„Realul arhaic este astfel un amestec de observaţie şi poveste, de experienţă directă şi proiecţie simbolică, de acţiune practică şi meta-acţiune rituală şi magică. Adevărul legendei se întemeiază pe un real modelat cultural, pe un real transformat într-un «*imago mundi*» al unui grup uman, al unei anume experienţe şi istorii sociale concrete.

În felul acesta el nu depinde de confruntarea empirică şi de verificarea ştiinţifică, ci de acordul cu ethos-ul existent, de armonizarea cu sistemul general de credinţe şi proiecţii specifice acelei mentalităţi [...]

... Legenda se individualizează prin amestecul de elemente fabuloase şi elemente concrete, empirice (în planul conţinutului), prin aspectul succint, adeseori monoepisodic al povestirii (în planul formei), prin funcţia explicativă şi prin solicitarea adeziunii şi a atributului credibilităţii (în planul atitudinii sociale)."

(MIHAI COMAN, *Mitos şi epos,* p. 103–104)

„Realizată în conformitate cu o anumită convenţie, naraţiunea de tipul «legendă» presupune un *sistem de elemente interne* şi un *mod de organizare* a acestora în vederea realizării unui efect *estetic* specific. Pentru a înlesni înţelegerea formulei sale poetice, vom rezuma sub forma unor indici particularităţile celor trei aspecte ale naraţiunii orale: Examinarea semnificaţiilor fiecărui grup de indici diferenţiali face posibilă formularea a două observaţii:

1. – basmul, legenda şi povestirea reprezintă nu numai trei tipuri distincte de «povestire», fiecare deţinând o formulă poetică proprie, ci şi trei atitudini estetice de asumare a realului: evaziune, corectare, implicare;

2. – ca forme ale epicii orale, basmul, legenda şi povestirea se ordonează într-o serie *regresivă.* Cu cât convenţia estetică este mai ferm structurată, cu atât efectul estetic este mai spectaculos. Din punctul acesta de vedere, legenda se situează pe poziţie intermediară, între basm, cel mai solemn tip de naraţiune, şi povestire, formă periferică de construcţie epică, în sistemul căreia intenţia estetică, deşi nu este cu totul absentă, atinge cele mai scăzute valori."

(SILVIU ANGELESCU, postfaţă la *Legendele populare ...*, p. 252–255)

LIED (germ. *Lied* = „cântec"). Romanţă, cântec popular; specie de baladă proprie ţărilor germanice. Compoziţie vocală, cu sau fără acompaniament, scrisă pe cuvintele unui lied. De exemplu, un lied de Schubert.

MADRIGAL (fr. *madrigal*, it. *madrigale).* Formă îndulcită, galantă de *epigramă.* Mică piesă în versuri cuprinzând gânduri galante, sentimente tandre.

MAQAMA (cuvânt arab însemnând „adunare", „sfat", „şezătoare" etc.). Povestire în proză, rimată şi ritmată, în vogă în secolul al X-lea al Orientului musulman, având drept erou un personaj pitoresc în stare să rezolve prin „rarităţi lingvistice" tot felul de situaţii neprevăzute şi să-şi câştige existenţa. Interesul pentru formă a făcut ca *maqama* să fie considerată o „perlă îngheţată". Fiecare *maqama* are o introducere pusă pe seama învăţatului povestitor; apar, apoi, falsul cerşetor care uimeşte prin elocvenţă; se dezvăluie taina şi se comentează farsa şi, în fine, are loc despărţirea celor doi eroi. Iată câteva fragmente din *Maqama alepiană*, în uimitoarea traducere a Gretei Tartler:

„Al Harith ibn Hammam istoriceşte:

Eram tânjitor să plec spre Alep: mă mâna un dor, ce mai dor! Trăiam pe atunci fără grijuri, uşor; când voiam ceva, iute dam zor. Drept care, făcând gătiri de călătorie, am zburat ca o pasăre din colivie, neodihnind până-n acele unghere de ţară ce mă-mprimăvărară;

cheltuindu-mi zilele nebuneşti pe ceea ce patima lecuieşte şi setea o potoleşte; până în fine s-au mai strâns ale inimii băieri și-al despărţirii corb zbură iarăşi după şedere.

De data asta, gândul buiac şi-al drumului drag m-a îndemnat către Hims, ţinutul înfloritor, vestit pentru năzdrăvăniile unor locuitori [...] Iată privirea-mi căzu asupra unui bătrân ce fusese frumos, dar sosind urâciunea, a rămas lucru prost. Cu el se aflau zece flăcăi, amestecaţi – buni şi răi. [...]Deci aşezându-mă ca să-i pun la-ncercare al rostului rod şi s-ajung la miezul tâlcului pe afară nerod, nu-ntârzie să arate c-un băţ spre cel mai mare dintre băieţi spunându-i [...]

– Aşterne versuri cu vorbe asemănătoare, dar să se vadă deosebire la fiecare:

Acesta luă tocul și scrise:
Că milă-mi este de cămilă,
Că mile străbăteau cămile
Cu armă sari pe armăsari,
Că orzul li se cam zulise ...
Dă-le-ntre mese să se-ntremeze!
Şi nu pici oare călărind în picioare?

Zise sheih-ul:
– Nu ţi se usuce mâinile pricepute, nu-ţi ostenească a unghiei cute!
Apoi chemă / un alt băiat /:
– Aşterne cuvinte îngemănate, şi vezi să fie în versuri toate!
Acesta luă calemu-ascuţit şi scrise fără-a se poticni:

Demasc la Damasc o zurlie nurlie
cu gură ce fură şi crupă să rupă
cu haine pe taine, pe coastele oaste
cu care se apără ochii de-i scapără [...]

Apoi chemă un fecior fermecător cu obrazul grădină de flori şi porunci*:*

– Recită cele două versuri fără deosebire, asemănătoare dintr-o ochire! care fac s-amuţească suflarea poeticească! [...]

Cuvioase! Caise se află sub cais!
Cu vii oase caii se află sub cais [...]

Zise Al-Harith ibn Hammam:

Mă tot minunam câtă pricepere a dat la iveală amestecată d-un soi de trăzneală; câtă isteţime şi didahie la un loc cu ceva nebunie; şi privirea mea nu înceta să-l măsoare, căutându-l şi cercetându-l cu-nfrigurare. [...] Abia atunci priceput-am vorbirea-i isteaţă, cunoscând că îl am pe Abu Zayd cel năstruşnic în faţă!L-am întrebat ce necazuri l-au făcut să aleagă acest loc de supărări, meserie de minte ne-ntreagă [...]

Zise:

– Dăscălia e cel mai nobil podvig şi mai aducător de câştig; e un adaos neîncetat şi te face priceput şi-nvăţat. Dascălul are starea unui emir ascultat, faimă de om cu sfat, are parohie de judecat [...]

I-am răspuns:

– Pe Allah! eşti fiul zilelor, ştiutor de măsură,
înţeleptul înţelepţilor pe pământ;
solomonar care înşală gândul şi-l fură
şi-i uşurează căile spre cuvânt.

Abu Zayd rămase în mijlocul sfatului scoţând apă din ale ştiinţei izvoare, până s-au scurs, cu stele în frunte, zilele leatului, precum şi nenorocirile trecătoare.

M-am despărţit de el – şi în ochi aveam lacrimi amare."

(AL-HAMADHANI, AL-HARIRI, *Şezători arabe*, 30 de maqamat; traducere Grete Tartler)

MASNAVI (în persană). Lung poem în distihuri, cele două versuri ale strofei rimând între ele. Poetul persan Saadi (1184-1291) foloseşte masnavi-ul în *Bustan* (Livada) şi *Golestan* (Grădina florilor), cele două mari poeme ale sale.

MEDITAŢIE (fr. *méditation*). Specie lirică înfloritoare în epoca romantică. Lamartine este creatorul meditaţiei lirice, adică al poeziei reflexive, pe teme erotice, patriotice, filosofice. Alfred de Vigny, Musset au scris meditaţii, iar la noi, paşoptiştii, Eminescu, Macedonski.

MELODRAMĂ (fr. *melodrame,* it. *melodrama,* din gr. *melos* = „cadenţă, frază muzicală" + drama). În vechime, drama amestecată cu muzică. Dramă populară care caută să producă un efect patetic punând în scenă personaje cu caractere neobişnuite în situaţii complicate şi greu de crezut. Înfloritoare în Italia şi cultivată de un Metastasio, melodrama are ca model drama pastorală.

MEMORII Vezi *jurnal.*

MENIPEE (SATIRĂ) (de la numele filosofului grec Menippos – sec. III î.e.n. – creatorul acestei specii). La început, variantă a *satirei* în versuri în care se intercalează fragmente în proză, apoi operă satirică în proză împănată cu versuri. Pot fi considerate *menipee Satirikon*-ul Petronius, *Măgarul de aur* al lui Apuleius sau creaţiile unor Rabelais, Swift, Voltaire. Înrudită cu *pamfletul.*

MIRACOLE (fr. *miracle,* lat. *miraculum* = „minune"). În Evul Mediu, compoziţie dramatică punând în scenă minunile sfinţilor.

MISTERE (fr. *mystére,* lat. *mysterium*). Dramă religioasă care se juca în Evul Mediu în pieţele din faţa bisericilor.

MIT (fr. *mythe,* neogr. *mythos* = „cuvânt, povestire, legendă"). Istorie legendară transmisă prin intermediul unor fiinţe fabuloase (eroi, divinităţi etc.), conţine o tentativă de a explica

fenomene naturale sau umane (naşterea lumii, a omului, a instituţiilor). Mitul povesteşte *„o istorie sacră, relatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel spus, mitul povestește în ce chip, datorită faptelor deosebite ale unor ființe supranaturale, o realitate a dobândit existență, fie că e vorba de realitatea totală, de Cosmos, fie numai de un fragment al ei [...] Mitul e deci întotdeauna povestire despre creație*" (Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului).* Miturile pot fi *memoriale* (care înregistrează marile „întâmplări" ale comunităţilor umane: interferenţa erelor, omul primordial, revelaţia iniţială, evenimentele insolite, invenţia uneltelor, modificările condiţiei umane, războaiele cereşti, potopul şi reconstrucţia universului postdiluvian), *fenomenologice* (încercând răspunsuri la marile întrebări ale fiinţei umane: actul cosmogonic, antropogenia, escatologia, repetiţia manifestărilor naturii, regnurile fabuloase, cadrul astral, elementele – apa, focul, pământul, aerul), *cosmografia* (teogenia, panteonul, lumile coexistente – divină, umană şi demonică) şi *transcendentale* (asupra contradicţiilor existenţiale: eroul arhetipal, suprastructura demonologică, destinul, universul dual, simbolurile condiţiei umane, viaţa şi moartea, aria timpului). Marile mituri au ajuns până la noi sub formă *literară (Poemul lui Ghilgameș, Mahabharata, Iliada, Odiseea), magică (Cartea Morților), teologică (Biblia, Avesta), filosofică (Vedele, Upanishadele), istorică, enciclopedică, folcloristică.* (Vezi V. Kernbach, *Miturile esenţiale*)

„Nu era fiinţă, nu era nici nefiinţă atunci. Nu era nici spaţiul şi nici, dincolo, firmamentul. Care era miezul? Unde se afla? Sub paza cui? Ce era apa adâncă, apa fără fund? Nici moartea, nici nemoartea nu existau fără suflare, mişcat de sine însuşi: nimic altceva nu era nicăieri. La obârşie, întuneric acoperă întunericul, tot ce se zărea nu era decât unda nedesluşită. Închis în gol, Cel-care-devenea, Unul – luă naştere atunci prin puterea Căldurii. Apoi crescu Dorinţa, care a fost întâia sămânţă a Gândirii. Cercetându-şi cu chibzuinţă sufletele, Înţelepţii găsiră în nefiinţă legătura fiinţei. Sfoara lor era întinsă în diagonală: unde era deasupra, unde era dedesupt? Au existat purtători de sămânţă, au fost vârtuţi: jos era Instinctul, sus Harul. Cine ştie cu adevărat, cine ar putea să rostească aici de unde se trage, de unde vine această creaţie? Zeii sunt dincoace de acest act creator: cine ştie de unde purcede el? De unde izvorăşte această creaţie, dacă a fost făurită sau nu a fost; Cel-ce-veghează asupra ei mult mai sus decât cerul – ştie fără îndoială. Sau nu ştie deloc?"

(Rig-Veda, X-129, în *Mituri esenţiale)*

„Atuncea nefiinţă, fiinţă nu erau
A cerului mare, boltitul cort din ceriu
Ce-acoperea, atuncea?... Şi-n ce se ascundeau

Acele-acoperite ... Au în noianul apei
Au în genune ...
Pe-atunci nu era moarte, nimic nemuritor
Și noaptea-ntunecată de ziua cea senină
Nu era despărțită
Și fără de răsuflet sufla în sine însuși
Nemainumitul Unul ... Și-afară de aceste
Nimic n-a fost pe-atuncea
Și-atât de întuneric era, ca un okean
Neluminat, și totul era adânc ascuns
În început. Și unul, învăluit în coaja-i
Uscată, prinde viață din tainica căldură
Ce singur el o are."

(RIG-VEDA, Imnul creațiunii; trad. M. Eminescu)

„Istoria dificultăţilor şi a incertitudinilor iscate de «mit» începe odată cu istoria cuvântului *mit.* Acest termen se iveşte, pentru prima oară, în graiul viguros al epopeilor homerice. «Mythos» însemna, pentru eroii *Iliadei și Odiseei,* «vorbire», simplă şi firească rostire despre toate cele ce sunt şi au fost pe lume. Homer numeşte adeseori discursurile şi cuvântările personajelor sale, «mythos», iar acestea, la rândul lor, etichetează cu acelaşi termen vorbirea altor personaje. În toate contextele în care apare, «mythos»-ul desemnează «o suită de cuvinte care au un sens; cuvântare, conţinut al cuvintelor, părere, intenţie, vorbire, gândire, povestire». [...] Mai târziu, prin secolul VII î.e.n. [...] *mythos*-ul nu mai desemnează ... orice discurs uman, ci doar anumite tipuri de rostire; el se referă la conversaţie, digresiune, poveste, alegorie şi simbol, deci la aceste cuvântări ce sunt situate în sfera *înaltă* a limbajului. Nu mai putea fi *mythos* orice discurs, ci doar discursul *elaborat,* discursul dotat cu un sens unitar şi profund. Acul indicator al *mythos*-ului începe acum să se întoarcă spre trecut: termenul nu trimite la rostirea referitoare la evenimentele contemporane, ci la rostirea *evocatoare,* la aceea care cuprinde în sine prezentarea unor întâmplări din vremile de mult apuse. [...] Mitologia greacă includea o seamă de credinţe referitoare la facerea lumii, la zeii şi eroii tradiţionali, la faptele şi descoperirile lor legendare. Toate acestea erau cunoscute şi transmise sub forma unor povestiri şi de aceea erau denumite prin termenul care denumea povestirea în general: adică prin *mythos [...]* / Mai târziu / Gândirea filosofică a destrămat, în numele *logos*-ului şi al principiilor raţionalităţii, orizontul mitologiei refuzând mitului dreptul de a spune ceva esenţial sau (măcar) ceva adevărat, atât despre lumea reală, contingentă, cât şi despre universul sacral [...] Mythos-ul este acum sinonim cu discursul mincinos, cu povestea neadevărată, închipuită, inutilă şi, adeseori, chiar nocivă [...] Platon crede că *mythos*-ul nu e altceva decât o simplă povestire, care, neavând puterea de a releva straturile de adâncime ale lumii, rămâne mereu la suprafaţa cunoaşterii. El poate fi folosit doar ca parte a unei demonstraţii, pentru că el are, prin conţinutul său simbolic, o mare forţă de convingere" [...]

(MIHAI COMAN, *Mitos și epos,* p. 33–42)

MOMENT (fr. *moment*, lat. *momentum*). *Momentul* este, în concepţia deterministă despre artă a lui Taine, a treia forţă primordială (alături de *rasă* şi *mediu*) hotărâtoare pentru gândirea şi simţirea umană. În literatura română *momentul* este o scurtă povestire, o *schiţă.* Termenul s-a impus o dată cu apariţia, în 1901, a volumului de *Momente şi schiţe* al lui I.L. Caragiale.

MONODRAMĂ (gr. *monos* = „unul singur" + drama). La origine, *dramă* în care apărea un singur personaj. În *tragedia* greacă *corul* şi *protagonistul* (actorul) schimbau replici. (Eschil* introduce al doilea actor). În Franţa secolului XVIII *melodrama* sau *monologul* este din nou în vogă, adesea constituindu-se ca secvenţă autonomă într-o dramă de mai mare întindere. *Monologul (solilocviul)* este utilizat şi de dramaturgia modernă. (Jean Cocteau în *Vocea umană,* Marin Sorescu în *Iona* şi în *Paraclisierul.*)

MONOGRAFIE (fr. *monographie*). Operă tratând un subiect anume de manieră exhaustivă. În literatură, lucrare în care este tratată viaţa sau opera unui scriitor (*Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu), un curent sau un gen literar etc.

MONOLOG (fr. *monologue,* gr. *monologos* = „vorbire de unul singur"). Scenă dintr-o piesă de teatru în care personajul e singur şi-şi vorbeşte sieşi: *Monologul lui Hamlet.*Compoziţie scenică de mică întindere recitată de o singură persoană. Procedeu constând în a reproduce la persoana I gândurile personajelor.

MU'ALLAQAT (din arabă = „poem suspendat", de la obiceiul de a atârna pe ziduri poemele câştigătorilor la concursuri intertribale). Poem cu formă fixă de origine arabă preislamică; *qasidă* (poem) construită pe un ritm în 16 metri „socotiţi după mersul cămilei şi mişcarea aştrilor pe cer". Monorima, obligatorie, conferă magie incantatorie *mu'allaqat*-elor. Fiecare vers (*bayt*) e împărţit în două hemistihuri şi are un sens de sine stătător. Cele şapte mu'allaqate aparţinând unor poeţi din secolul VI au fost traduse pentru prima dată în formă lirică într-o limbă europeană de Grete Tartler (în româneşte).

NOUA CRITICĂ (fr. NOUVELLE CRITIQUE). Mişcare de analiză şi critică literară care s-a dezvoltat în Franţa la începutul anilor '60. Inspirându-se din metodele psihanalizei, ale structuralismului, ale lingvisticii sau ale sociologiei, această mişcare compozită afirmă autonomia operei literare, ireductibilitatea ei la o cauzalitate exterioară, biografică, evenimenţială.

NUVELĂ (fr. *nouvelle,* it. *novella* = „noutate, nuvelă“). Scurtă compoziţie literară de ficţiune, la început sinonimă cu *povestirea.* Din punctul de vedere al lungimii sale se situează între *povestire* şi *roman.* Delimitarea de povestire se face, în timp, în temeiul câtorva considerente: în *povestire* relatarea e subiectivă, pusă în seama unor povestitori, în *nuvelă* obiectivitatea e mai mare; *nuvela* acordă importanţă şi definirii complexe a personajelor nu doar firului epic, precum *povestirea; povestirea* îşi poate asocia şi perspective fantastice, *nuvela* e realistă („nuvela este micul roman al automaţilor şi scurtimea ei e cerută de stereotipismul eroilor“ – G. Călinescu). Nuvela poate fi *istorică, psihologică, fantastică, filosofică, anecdotică* etc. În vogă în secolele XIX şi XX, nuvela este cultivată de mari nume ale literaturii universale: Maupassant, Cehov, Gogol, Mark Twain, E. Hemingway. La noi, nuvela îşi începe istoria în 1840, o dată cu *Alexandru Lăpuşneanul* al lui C. Negruzzi pentru a fi apoi înnobilată de nume precum Eminescu, Caragiale, Slavici, Macedonski, Delavrancea, Sadoveanu, Gala Galaction, Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban şi, mai aproape de noi, Marin Preda, Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Şt. Bănulescu.

„*Alexandru Lăpuşneanu* poate contribui întrucâtva şi la definiţia nuvelei în general. Cea mai curentă şi adoptată, cel puţin în practică, de mulţi scriitori, pretutindeni, e şi cea mai comodă: nuvela e un roman scurt precum romanul e o nuvelă lungă. Dicţionarele sunt mai explicite: nuvela e o compoziţie literară puţin întinsă, ceva între povestire şi roman. *Alexandru Lăpuşneanu* dovedeşte că nuvela trebuie să înfăţişeze un sector al unei lumi şi, ca atare, să urmeze în mic legile romanului în privinţa compoziţiei şi a zugrăvirii oamenilor şi a vieţii.

Într-adevăr, numai dacă e un mic roman, se pot pretinde anumite însuşiri care asigură durabilitatea. O povestire interesează prin darul povestitorului de-a înfăţişa întâmplări variate în culori vii, indiferent de firul povestirii care se înnoadă şi se deznoadă după trebuinţă. Dimpotrivă, nuvela, dacă nu creează oameni vii în cadrul unei întâmplări, adică dacă nu reconstituie un colţ de viaţă – nu mai e nuvelă. În povestire povestitorul e mereu prezent, în nuvelă se ascunde cât poate [...] Dacă am înfăţişa într-o diagramă istoria nuvelei româneşti, coordonatele valorii artistice ne-ar da nu o linie curbă, urcândă, ci una dreaptă, orizontală. Pe linia aceasta, la distanţe diferite, după anii apariţiei lor, s-ar înscrie *Alexandru Lăpuşneanu*, *Sărmanul Dionis*, *Popa Tanda*, *Hanul lui Mânjoală*, *Niculăiţă Minciună*, *Păcat boieresc*, *Fefeleaga*, *Gloria Constantini*, *Vedenia* de Gib Mihăescu, *Pe cine a iubit Alisia* de Hortensia Papadat-Bengescu – fiecare din acestea reprezentând, în felul său, o realizare rotundă, întreagă, originală [...] Desigur, sunt deosebiri profunde între ele. Chiar numai după cuprins şi formă, reprezintă şi o clasificare – nuvela istorică, nuvela filosofică,

educativă, fantastică, umanitară, socială, psihologică etc. Dar toate, fiecare după cerințele ei, sunt construite și realizate ca un sector de viață, o lume în miniatură.“ [...]

(L. REBREANU, *Centenarul nuvelei românești*, în *Amalgam*, p. 95-101)

„Lucrările narative în proză se împart în două categorii – forma mică – nuvela și forma mare – romanul. Nu se poate stabili o graniță între forma mică și cea mare. [...]

Indiciul dimensiunii, care este un indiciu de bază pentru lucrările narative, nu este nici pe departe atât de lipsit de importanță, după cum ar putea să pară la prima vedere. De volumul lucrării depinde modul în care autorul va dispune de materialul fabulativ, cum își va construi subiectul și cum își va implica tematica în subiect. Nuvela are de obicei o fabulă (subiect, tramă) simplă, cu un singur fir fabulativ (simplitatea construcției fabulei nu afectează deloc complicarea și încurcarea diverselor situații), cu o serie scurtă de situații care se schimbă sau, mai exact, cu o singură schimbare, centrală a situațiilor. Spre deosebire de dramă, nuvela nu se dezvoltă exclusiv prin dialog, ci preponderent prin narațiune. Absența unui element demonstrativ (scenic) face necesară introducerea în narațiune a motivelor, situațiilor, a caracteristicelor, a acțiunilor etc. [...] Întrucât nuvela nu se realizează prin dialog, ci prin narațiune, un mare rol îl joacă momentul povestirii [...]

Elemente ale nuvelei sunt, ca și în genurile narative, narațiunea (sistemul motivelor dinamice) și descrierea (sistemul motivelor statice). De obicei între cele două serii de motive se stabilește un anume paralelism. Foarte frecvent motivele statice sunt un fel de simboluri ale motivelor fabulative [...] În construcția sa nuvela pleacă adesea de la procedee dramatice și reprezintă uneori un fel de povestire a dramei, realizată prin reducerea dialogului și completată prin descrierea împrejurărilor [...] *(Cartea celor 1001 de nopți*, *Decameronul* sunt *cicluri nuvelistice).* În cazul unei mai strânse apropieri a nuvelelor, ciclul poate să se transforme într-o operă unică – în roman. [...] Este necesar nu numai ca nuvelele să fie reunite, trebuie și ca existența lor în afara romanului să fie de neconceput“.

(B. TOMAȘEVSKI, *Teoria literaturii*, p. 336–342;
trad. Leonida Teodorescu)

OCAZIONALĂ (POEZIE OCAZIONALĂ). În viziunea lui Goethe, orice poezie e ocazională fiindcă traduce în expresie poetică o anumită trăire a momentului. În sens restrâns, *poezia ocazională* este aceea care se scrie pentru un anume eveniment, strict delimitat și mărturisit ca atare. Sunt *poezii ocazionale epitalamul, odele pindarice, elegiile funerare, sonete* sau *ode* cu adresă clar specificată (de pildă *La incendiul Bucureștiului din 1840* de Ion Heliade Rădulescu), *epigrama, parodia* etc. Poezia ocazională are o funcție socială puternică în perioadele de mare avânt revoluționar (Vezi poezia *pașoptiștilor,* de pildă.)

„Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adânciră barbarii de tirani!
Acum ori niciodată croieşte-ţi altă soarte,
La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani!

Acum ori niciodată să dăm dovezi la lume
Că-n aste mâini mai curge un sânge de roman
Şi că-n a noastre piepturi păstrăm cu falǎ-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian!

Înalţă-ţi lata frunte şi cată-n giur de tine,
Cum stau ca brazi în munte sutele de mii;
Un glas ei mai aşteaptă şi sar ca lupi în stâne,
Bătrâni, bărbaţi, juni, tineri, din munţi şi din câmpii!

Priviţi, mărețe umbre, Mihai, Ştefan, Corvine,
Româna naţiune, ai voştri strănepoţi,
Cu braţele armate, cu focul vostru-n vine,
„Viaţă-n libertate ori moarte!" strigă toţi

Pre voi vă nimiciră a pizmei răutate
Şi oarba neunire la Milcov şi Carpaţi
Dar noi, pătrunşi la suflet de sfânta libertate,
Jurăm că vom da mâna, să fim pururea fraţi!"

(ANDREI MUREŞANU, *Un răsunet* – fragment)

„Am diferenţiat *grosso modo* trei categorii ale poeziei ocazionale:

a) poezia ocazională care însoţeşte diverse ceremonii (ceremonială);

b) poezia ocazională numită *angajată* (legată de evenimentele social-politice sau istorice);

c) poezia ocazională care cântă întâmplările vieţii intime sau subiective (în sensul pe care Goethe îl dădea termenului *Gelegenheitsgedicht) [...]*

Poezia (sau oricare alt gen) *ocazională* poate fi compusă:

a) *în vederea* unui eveniment [...]

b) *în relaţie* cu evenimente care au avut loc [...]

Putem deci considera rolul *ocaziei* în creaţia poetică drept «impuls», «motiv», «punct de plecare», «pretext» al poeziei. Ocaziile astfel înţelese pot fi decelate aproape fără excepţie în toate operele poetice, iar de aici dificultatea de a defini poezia ocazională ca atare [...]

Paul Eluard sublinia pe drept cuvânt necesitatea unei profunde corespondenţe între poet şi *ocazia* sa: „Este necesar ca ocazia să fie în concordanţă cu cea mai simplă dorinţă a poetului, cu inima şi spiritul său, cu raţiunea sa [...] Ocazia exterioară trebuie să coincidă cu ocazia interioară, ca şi cum poetul însuşi ar fi creat-o" [...]

Albert Béguin ne-a propus o modalitate de angajare în care orice antinomie între voinţă şi necesitate pare a fi desfiinţată:„Poetul cu adevărat angajat nu este acela care reacţionează ca un bun cetăţean la cerinţele momentului, ci acela care urmărindu-şi destinul solitar, exprimându-şi viaţa sa interioară, este înzestrat cu antene ce conferă scrisului său o valoare profetică. Sensul întâmplărilor istorice viitoare este întrevăzut de el şi prefigurat de angoasele şi speranţele sale, atras de

viitorul pe care nu-l cunoaşte, ca şi noi, dar care îi determină totuşi gândul, pasiunile şi fiinţa".

(PREDRAG MATVEJEVIC, *Poetica evenimentului,* p.87-119; trad. Luminiţa Beiu-Paladi)

„Legătura vie cu existenţa dată şi cu diferitele ei evenimente, cu problemele ei particulare şi publice apare în poezie, în forma ei cea mai plină de conţinut, în aşa numitele poezii ocazionale. Într-un înţeles mai larg al cuvântului, celor mai multe opere poetice le-am putea da acest nume, dar în sens mai strict şi propriu trebuie să limităm aplicarea acestui nume la creaţiile ce-şi datorează originea unui eveniment ce ţine de prezent, fiind dedicate explicit preamăririi, comemorării, înfrumuseţării etc. acestora. Dar împletindu-se atât de viu cu realitatea, poezia pare să ajungă iarăşi în dependenţă de ea: din această cauză, unii au şi voit adesea să atribuie o valoare de-a doua mână acestei categorii de poezii, deşi în parte, mai cu seamă în domeniul liricii, cele mai vestite opere aparţin acestei categorii".

(HEGEL, *Despre artă şi poezie,* II, p. 161; trad. D.D. Roşca)

ODĂ (fr. *ode,* gr. *ode* = „cântec"). Poem cântat la vechii greci. La moderni, poem liric de înaltă inspiraţie, compus din strofe simetrice sau din stanţe (stanţa denumea grupul de versuri formând un sistem complet de rime; astăzi e sinonimă cu *strofa*). Epoca de glorie a odei e legată de numele lui Pindar (sec. V î.e.n.). Asemeni cântecelor corului, oda avea o compoziţie triadică: strofă – antistrofă – epodă. S-au scris ode religioase, eroice, triumfale, anacreontice.

În epoca modernă au scris ode poeţii Pleiadei, apoi V. Hugo, Shelley, Puşkin:

„Hei, Postume, Postume, -n aprigă fugă,
Se spulberă anii şi-n van e-orice rugă,
Căci nici bătrâneţii ce vine grozavă
Nici morţii neînfrânte n-aduce zăbavă" [...]

(HORAŢIU, *Către Postumus* – fragment; trad. N.I. Herescu)

ORACOLE SIBILINE Poezii atribuite sibilelor din Cumae ori din Erythreea (Asia mică), compuse prin secolele II–III e.n. de evrei ori de creştini stăpâniţi de revelaţiile unui mesianism apocaliptic. Alcătuiesc o culegere de versuri în 14 cărţi. Iată un fragment:

„Semnul acela, cândva, s-o răsfrânge în lumea întreagă.
Prunci în risipă s-or naşte, cu pletele albe la tâmple.
Foametea, ciuma, războiul, năvală s-or trage spre oameni,
Ceasul senin s-o petrece în vremuri de lacrimi şi jale.
Plânsul copiilor, vaier ... Întregul pământ s-o pătrunde ...
Glas de durere-or lăsa să se frângă în hohot părinţii,
Pâine de sânge şi colb. Ce amarnice, grele răstimpuri!"

(trad. Simina Noica)

ORAŢIE (lat. *oratio* = „cuvântare“). În literatura franceză, discurs funebru *(oraison funèbre)*

În literatura populară, *oraţia de nuntă* grupează poeziile care se rostesc în diferitele momente ale ceremonialului nupţial. Are un caracter compozit, amestecând aluzia glumeaţă, chiar indecentă, cu perspectiva fabuloasă, solemnitatea şi fastul cu satira şi ironia.

PAMFLET (fr. *pamphlet,* engl. *pamphlet* – alterarea numelui propriu dintr-o comedie latină, *Pamphilius seu de Amore,* din secolul XII; sau din grecescul *pan* = „tot“ şi *phlego* = a arde“). Mică broşură satirică; scriere de mici dimensiuni atacând violent o persoană, un regim, instituţii etc. Poate fi în proză ori în versuri. Au scris pamflete, în literatura română, Ion Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Caragiale, Macedonski, N.D. Cocea, Arghezi, Geo Bogza.

„Presa, pentru cine o cunoaşte, presa de partid şi de afaceri, cu infirmii ei morali, cu ţaţele ei bătrâne, sterpe şi mustăcioase, cu staroştii, cu pezevenghii, cu dobitoacele gulerate, veştejitură şi gunoi, noroaie şi bale, mâncărime şi neputinţă, e ceva ca un templu prelungit cu un bordel [...] Într-un număr ce va fi închinat acestei a patra puteri în Stat, se va face inventariul nulităţilor căscate, care în bună parte alcătuiesc numita putere. Cu tămâia cuvenită va fi afumată cinstea arendaşilor de presă, oameni care adeseori nu cunosc uzajul propriu al condeiului, rataţi ai tuturor profesiilor şi chiar ai politicii, slugi slugăreţe, cretini şi gheşeftari. Nimic mai jalnic, în acelaşi timp, ca lumea de robi a celor aşa-zişii mici; salahorii fără scânteie posibilă, ai celor douăzeci-treizeci de coloane cotidiene, asupriţii unei munci care ar ţine prin definiţie de creier şi care se face mai mult cu spinarea. Talente adevărate, rătăcite prin redacţii, unde cel mai slab interes merge fără greş la personalitate, inteligenţe tari, năzuinţe frumos pornite, se pierd neîncetat, în vecinătatea molipsitoare a câte unui catâr en chef sau director, incapabil adeseori să aprecieze un talent sau mai bine zis jignit de fiinţa lui. Prostia ce domneşte într-o bună parte din presa românească azi când dascălii independenţi în gândire au pierit câte unul, şi când cei rămaşi par grosului ziaristic sau nebuni sau subvenţionaţi, e o prostie neînchipuită [...]“

(T. ARGHEZI, *Din presă* – 1912 –, fragment)

„Ca să-şi atingă scopul, pamfletarul trebuie neapărat să concretizeze vizual şi să corespundă egal cu obiectul; el se lucrează în adâncime, cu intuiţia şi cu imaginea. Pamfletul se învârteşte în jurul obiectului cu oarecare frumuseţe de corb; între două zboruri circulare ciupeşte, zgârie, înţeapă, rupe. Pamfletul se lucrează cu undreaua, cu peria de sârmă, cu răzătoarea sau cu fierăstrăul bijutierului, şi, uneori, în clipele supreme, cu uneltele de măcelărie. Un pamflet îşi atinge scopul când

izbuteşte să strecoare otrava îndoielii în insul însuşi al celui pamfletizat. Şi această victorie, eminamente morală, o câştigă orice pamflet bine echilibrat şi scris cu văz. În pamflet, ca şi în comedie, şi ca în toată satira, rezidă puterea imbatabilă a surâsului. Scriitorul îşi domină subiectul. În proza dogmatică şi banal afirmativă scriitorul suferă disciplina greoaie a dramaturgiei, a tragicului, copleşit. Pamfletarul e tifla, şi acestui gen i se cuvine o mână curată, elegantă şi chiar o bijuterie pe degetul mic. Pamfletul frumos, animat şi stropit cu lumină, reuneşte toate însuşirile care fac preţul lucrărilor de artă şi-i lectura cea mai plăcută unui intelectual. Pamfletul e pumnul profetului iritat de râvna de stăpânire a stupidităţii".

(T. ARGHEZI, *Pamfletul,* în *Genul liric ...,* p. 30)

PANTOMIMĂ (lat. *pantomimus* = „arta mimului, care avea «mâini care ştiau să spună totul»"). Spectacol de sine stătător, în vogă în vremea Romei imperiale, interpretat de un actor principal, *arhimimus,* şi câţiva secundari, dintre care cel mai popular era *stupidus,* prostănacul, ţinta tuturor farselor. Versurile puneau în valoare expresivitatea mişcărilor, secondate fiind şi de o muzică foarte ritmată. Comice şi satirice, pantomimele erau adesea reprezentate în finalul tragediilor pentru a binedispune publicul.

PANTUM (cuvânt de origine malayeză). Poezie cu formă fixă alcătuită din catrene în care versul 2 este repetat de 5, 6 de 9, 10 de 13 ş.a.m.d., apoi versul 4 e repetat de 7, 8 de 11 ş.a.m.d., iar facultativ, ultimul vers îl repetă pe primul. În plus, primele două versuri ale fiecărui catren enunţă o idee care e reluată, într-o paralelă, în celelalte două. E o poezie care cere virtuozitate. A fost încercată de V. Hugo, Cincinat Pavelescu.

PARODIE (fr. *parodie,* gr. *parodia,* din *para* = „alături" şi *ode* = „cântec"). Imitaţie burlescă a unei opere literare celebre. Sinonim parţial: *pastişă. Pastişa* este opera unui lector subtil, falsificarea este mărturisită, avem de-a face cu un exerciţiu afectuos faţă în faţă cu textul sursă. *Plagiatul* e falsificator pur şi simplu, o fraudă. În cazul *parodiei,* intenţia deformatoare este ironică.

„– Surioară dragă, am ...
Am venit să-mi dai şi mie ...
Pân'la primăvară ...
                    – N-am.
– ... un grăunte ... ai o mie.
                    – N-am.
– Dar toată lumea ştie:
E doar lucru cunoscut.
– Am, da'nu vreau să-mprumut!
Astă-vară ce-ai făcut?
– Am cântat ...

– Acuma joacă!
– Îmi e foame, c-aş juca ...
– Joacă ...
– Nu mă enerva,
Că-s nervos ... Îmi dai, or ...
– Ba.
– Eşti zgârcită ...
– Mă închin.
– ... da'o să te-ntind puţin,
Şi agăţând vioara-n grindă,
Greieru-nşfăcă furnica
Şi-ncepu «să o destindă»
Şi-a bătut-o, zdravăn, vere!
Apoi s-a oprit. Tăcere.
Amândoi stăteau ca muţi.
Ei, acuma mă-mprumuţi,
Surioară?
– Cu plăcere."
(MARIN SORESCU, *Greierele şi furnica,* parodie după La Fontaine)

PASTEL (fr. *pastel,* it. *pastello* = „pictură cu creioane moi"). De la pictura în pastel, termenul s-a extins la literatură definind dulceaţa, delicateţea unei descrieri lirice.

„Tot mai miroase via a tămâios şi coarnă,
Mustos a piersici coapte şi crud a foi de nuc ...
Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc;
Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?

Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod
Şi soarele de aur dă-n pârg ca o gutuie.
Acum – omidă neagră – spre poama lui se suie
Târâş, un tren de marfă pe-al Argeşului pod.

Cu galben şi cu roşu îşi coase codrul iia
Prin foi lumina zboară ca viespi de chilimbar.
O ghionoaie toacă într-un agud, şi rar
Ca un ecou al toamnei răspunde tocălaia ...

S-a dus. Şi iarăşi sună ... şi tace. Dar aud
– Ecou ce adormise şi-a tresărit deodată –
În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată
Lovind în amintire ca pasărea-n agud."

(ION PILLAT, *În vie*)

„Pastelurile sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturei, scrisă într-o limbă aşa de frumoasă încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte".

(TITU MAIORESCU, *Critice I,* p. 159)

PASTORALĂ Vezi *bucolic.*

PASTURELĂ Gen literar trubaduresc de pronunţată factură populară. Tema pasturelelor era unică: un trubadur călare întâlneşte o ciobăniţă tânără şi frumoasă pe care o cucereşte printr-un dialog galant, rafinat. Talentul trubadurului hotăra calitatea replicilor, frumuseţea variantei (Vezi *cântec, sirventé, tenson, alba).*

PEAN (gr. *paian,* de la *Paionios* = „tămăduitorul“, adică zeul Apollo). În Antichitatea greacă, imn în onoarea lui Apollo. Cântec de război, de victorie, de sărbătoare. Lucian Blaga a scris câteva poeme intitulate *pean* (Vezi *Pean pentru o tânără*).

PIANTO (în ital. = „plâns, bocet“). Poezie lirică medievală cunoscută şi sub numele de *lamento* (în latină *lamentatio* = „cântec funebru“). Stă la baza teatrului religios, a dramei sacre inspirate din episodul patimilor lui Cristos.

PICARESC (fr. *picaresque,* din span. *picaro* = „lichea, vagabond simpatic, pungaş, golan, şmecher“). *Aventurile picareşti* sunt aventurile care pun în scenă *picaros. Romanul picaresc:* gen literar de inspiraţie realistă (sec. XVI–XVIII) născut în Spania, cu *Lazarillo de Tormes* (1554).

PISANIE (slava veche *pisanie* – „scriere, inscripţie“). Inscripţie nativă la fundarea unei biserici. Tudor Arghezi îşi numeşte *pisanii* câteva dintre poeme. Vezi şi *inscripţie, creion.*

„Dă-mi durere şi prigoană,
Dă-mi otravă cât îţi place
Ţine milă şi pomană,
Ţine har şi ţine pace.“
(*Pisanie*)

PLUGUŞOR (de la *plug*). Poezie populară care însoţeşte obiceiul numit astfel. Evocare plină de haz a muncilor agricole căreia i se alătură urarea de rodnicie şi bogăţie. Ţine de un rit agrar străvechi.

POEM (fr. *poème,* lat. *poeme,* gr. *poiema* = „poem, poezie“) de la *poiein* = „a face, a crea“). Naraţiune în versuri: poem descriptiv, didactic. Operă în versuri, cu formă fixă (catren, sonet, rondo, baladă etc.) sau liberă. *Poem în proză:* text ale cărui stil şi inspiraţie ţin de poezie, dar care nu este versificat.

„... poezia / este lumea, umanitatea / propria viaţă / înflorite prin cuvânt / limpedea minune / a unui ferment delirant // Când găsesc

/ în tăcerea aceasta a mea / un cuvânt / el e dezgropat din viaţa mea / ca dintr-un abis".

(GIUSEPPE UNGARETTI)

„Poezia caută clipa. Ea nu are nevoie decât de clipă. Ea creează clipa. În afara clipei, nu există decât proza şi cântecul".

(GASTON BACHELARD, citat în *Poetica evenimentului*, p. 111)

„Poemul e o comunicare [...] poezia trebuie *să ne dea impresia* (chiar dacă această impresie ar fi înşelătoare) că, prin intermediul unor simple cuvinte, ni se comunică o cunoaştere de o natură foarte specială: cunoaşterea unui conţinut psihic, aşa cum este *conţinutul psihic în viaţa reală" [...]*

(C. BOUSONO, *Teoria expresiei...* p. 45; trad. Ileana Georgescu)

„Limbajul poetic spune infinit mai mult decât spune şi totodată numai ceea ce spune, până la absoluta intraductibilitate a mesajului său care se are drept obiect doar pe sine".

(MATEI CĂLINESCU, *Conceptul modern...*, p. 160)

„Aş defini pe scurt Poezia cuvintelor ca fiind *Creaţia Ritmică a Frumuseţii*. Singurul ei arbitru e Gustul. Cu Intelectul sau cu Conştiinţa nu are decât relaţii colaterale. În afară de cazuri cu totul întâmplătoare, nu are nimic comun nici cu Datoria, nici cu Adevărul".

(EDGAR ALLAN POE, *Principiul poetic*, p. 10; trad. Mira Stoiculescu)

POEM ÎN PROZĂ Specie lirică sub forma unor proze scurte, în care se renunţă, aşadar, la caracteristicile tradiţionale ale poeziei: strofă, vers, rimă etc. Se păstrează în schimb viziunea metaforică şi lirismul ca stare de spirit. Naşterea lui a fost posibilă la sfârşitul romantismului, într-o epocă de confuzie teoretică. Au scris poeme în proză Baudelaire *(Mici poeme în proză)*, Rimbaud *(Iluminări, Un anotimp în infern)*, Oscar Wilde. La noi, Alecu Russo *(Cântarea României)* şi Macedonski, apoi Adrian Maniu, Ion Vinea, G. Bacovia, Arghezi.

POEM ÎNTR-UN VERS Specie lirică despre care Ion Pillat, creatorul ei, notează în prefaţa la volumul său *Poeme într-un vers* (1935): „*Un singur vers, născut şi nu făcut, purtat ani de zile, adesea inconştient, filtrând poate ani de patimi, rezumând în el versuri multe nescrise, şi atâtea feţe şi locuri – să ne poată reda taina călătoare a poeziei redusă la unica ei bogăţie de a fi goală şi eternă*". Se poate vorbi despre o asemănare cu *haiku*-ul japonez – aceeaşi esenţializare a expresiei. Iată câteva exemple:

Luntraşul
Spre moarte mă tot duce, lin, inima vâslind.
Artă poetică
Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas.

Aforismele lui Lucian Blaga pot fi considerate, şi ele, veritabile poeme într-un vers:

Umbra
„Umbra e o reverenţă pe care lumina o face întunericului."
Metaforă metafizică
„Vântul îl auzi, ce-i drept, în copaci, dar nu-l fac copacii."
Frumuseţea
„O fată frumoasă e o fereastră prin care privim în paradis."

Au mai scris poeme într-un vers Virgil Teodorescu, Ion Brad („Te uiţi în ochii morţii... Ea, oarbă, nu te vede"), Geo Bogza („Vremurile erau măreţe, iar oamenii le compensau"), Bazil Gruia. Poeme într-un vers pot fi considerate şi finalurile ciclului *Maria Nefeli* (reluate şi în *Cartea semnelor*) al lui Elytis. Iată câteva:

„Doamne, cât albastru cheltuieşti ca să nu te vedem!"

*

„În satul limbii mele Durerii i se zice Strălucitoarea"

*

„«Golul» există câtă vreme nu cazi într-însul"

*

„Un trup gol este unica prelungire a liniei inteligibile ce ne uneşte cu misterul"

*

„Undeva între Marţi şi Miercuri trebuie să se fi rătăcit adevărata-ţi zi".
(trad. Victor Ivanovici)

POVESTE (de la *a povesti*). Relatare a unor aventuri imaginare. Sinonime parţiale: *anecdotă, fabulă, istorioară, legendă, mit, povestire, nuvelă, basm.*

POVESTIRE (de la *a povesti*). *Povestire = naraţiunea:* semn distinctiv al genului epic. Ca specie literară, povestirea este o naraţiune care presupune un *povestitor,* fie implicat, fie martor la cele povestite. Importantă este situaţia. Se confundă cu *nuvela,* iar în literatura engleză se numeşte *short story* ceea ce se traduce curent prin *proză scurtă* şi se aplică tuturor speciilor epice de mică întindere, altele decât romanul, aşadar.

Tradiţia folclorică dă speciei, în literatura română, o configuraţie aparte. Povestirea se bazează pe *oralitate,* pe relaţia explicită povestitor/ascultător, pe respectarea unui *ceremonial* care urmăreşte redarea unei atmosfere şi evocarea unui timp trecut *(illo tempore)* relativizat, mitic.

Povestirea are adesea şi o dimensiune iniţiatică. Povestirea ca „nucleu esenţial al epicului" este un „edificiu al relatării, al transmiterii, al pregătirii şi oficierii, al ascultării şi integrării ascultătorilor". Ea respectă *un cod ritualic:* „Disciplina prozodică a

devenit în povestire ceremonial şi cod ordonator"; „Structurile povestirii metamorfozează totul într-o suprarealitate a ficţiunii şi a invenţiei, deschizând discursul epic spre un limbaj semnificant, de reală tensiune cognitivă"; „... destinul rostirii şi al ascultării unor istorisiri închinate experienţei şi meditaţiei umanităţii, plăcerii provocate de joc şi de spectacol, atribute permanente ale lumii". (Vezi Ion Vlad, *Povestirea, Destinul unei structuri epice*). Povestirea românească numără printre maeştrii săi pe Ion Creangă, Caragiale, Gala Galaction, M. Sadoveanu, Mircea Eliade, V. Voiculescu.

„Un TEXT este un ansamblu finit şi structurat de semne lingvistice. Un text narativ este un text în care o instanţă spune o povestire («récit»). A spune o povestire înseamnă a produce fraze care semnifică această povestire. Această activitate de enunţare este naraţiunea. O POVESTIRE este semnificatul unui text narativ. O povestire semnifică la rândul ei o întâmplare („histoire"). O ÎNTÂMPLARE este o serie de evenimente legate logic între ele."

*(*MIEKE BAL citat de Maria Carpov, *Captarea sensurilor, p. 122)*

„Omul străvechi gândeşte prin povestiri, adică aşează mereu, între el şi lume, povestirea. Cu alte cuvinte, *povestirea* are *statutul unei unelte,* al unui produs creat de om, al unui «obiect» artificial prin care acesta se raportează în mod indirect, mijlocit, la universul ambiant [...] Dacă povestirea are statutul unei unelte înseamnă că omul o va folosi aşa cum îşi foloseşte oricare din uneltele sale: pentru a acţiona, *prin ea, asupra lumii,* pentru a pune stăpânire, cu ajutorul «disponibilităţilor» ei, pe acele zone ale realului ce sunt imposibile contactului direct, imediat. Povestirea devine deci o prelungire, nu a mâinii omului, ci a gândirii sale, «prelungire» prin care el îşi apropie şi îşi face accesibile zone îndepărtate şi chiar necunoscute ale realului [...] Aşa cum omul este pretutindeni însoţit de umbra sa, civilizaţiile pe care el le creează sunt întotdeauna înconjurate de haloul impalpabil, dar mereu prezent al povestirii. Nimic nu poate epuiza resursele povestitorului [...] Suntem înconjuraţi, în fiece clipă, de povestiri, trăim într-o lume a povestirilor, şi adeseori înţelegem şi gândim lumea ca pe o imensă şi nesfârşită Poveste".

(MIHAI COMAN, *Mitos și epos,* p. 20–23)

„Dacă acceptăm, prin convenţie, să ne limităm doar la domeniul expresiei literare, vom defini fără dificultate povestirea (le récit) ca fiind reprezentarea unui eveniment sau a unei suite de evenimente reale sau fictive, cu ajutorul limbajului, şi mai cu seamă al limbajului scris. Această definiţie pozitivă (şi curentă) are meritul evidenţei şi al simplităţii, principalul său inconvenient fiind poate tocmai acela de a se închide şi de a ne închide în evidenţă, de a ascunde privirilor noastre tocmai ceea ce, în fiinţa însăşi a povestirii, este problematic şi dificil, ştergând oarecum frontierele exercitării sale, condiţiile existenţei sale.

A defini pozitiv povestirea înseamnă a acredita, poate în mod primejdios, ideea sau sentimentul că povestirea merge de la sine, că nimic nu este mai natural decât a povesti o întâmplare sau a îmbina un ansamblu de acţiuni într-un mit, o poveste, o epopee, un roman. Evoluţia literaturii şi a conştiinţei literare de o jumătate de veac încoace a avut, printre alte consecinţe fericite, şi pe aceea de a ne atrage atenţia asupra aspectului singular, artificial şi problematic al actului narativ. [...] Pentru Aristotel, povestirea (diegesis) este unul dintre cele două moduri ale imitaţiei poetice (mimesis), celălalt fiind reprezentarea directă a evenimentelor de către actori vorbind şi acţionând în faţa publicului. Aici se instaurează distincţia clasică dintre poezia narativă şi poezia dramatică. Această distincţie fusese schiţată de către Platon în cartea a III-a a Republicii, cu următoarele două diferenţe: pe de o parte, Socrate refuză să-i recunoască povestirii calitatea (adică, din punctul lui de vedere, defectul) de a fi imitaţie, iar pe de altă parte el ţinea seama de aspectele de reprezentare directă (dialoguri) pe care le poate comporta un poem non-dramatic, precum cele ale lui Homer. Există deci, la originile tradiţiei clasice, două diviziuni aparent contradictorii, în care povestirea s-ar opune imitaţiei, într-un caz ca antiteză a sa, în celălalt ca unul dintre modurile sale.Pentru Platon, domeniul a ceea ce el numeşte lexis (sau mod de a supune, prin opoziţie cu logos, care desemnează ceea ce este spus) se împarte teoretic în imitaţie propriu-zisă (mimesis) şi simplă povestire (diegesis). Prin simplă povestire, Platon înţelege tot ceea ce poetul povesteşte «vorbind în numele său, fără a încerca să ne facă să credem că vorbeşte un altul (imitaţia încercând, dimpotrivă, să ne dea iluzia că vorbeşte un altul) [...] Această diviziune teoretică, opunând în interiorul dicţiunii poetice cele două moduri pure şi heterogene ale povestirii şi ale imitaţiei, determină şi întemeiază o clasificare practică a genurilor, care cuprinde cele două moduri pure (narativ, reprezentat de vechiul ditiramb, şi mimetic, reprezentat de teatru) plus un mod mixt, nou, mai exact, alternant, care este cel al epopeei, după cum am văzut din exemplul *Iliadei* [...] Orice povestire comportă, deşi amestecate şi în proporţii foarte variabile, pe de o parte reprezentări de acţiuni şi de evenimente, care constituie naraţiunea propriu-zisă, şi pe de altă parte reprezentări de obiecte sau de personaje, caracteristici pentru ceea ce numim astăzi *descriere [...]* Descrierea este în mod natural *ancilla narrationis,* sclavă totdeauna necesară, totdeauna supusă, niciodată emancipată. Există genuri narative, precum epopeea, basmul, nuvela, romanul, unde descrierea poate ocupa un loc foarte important, chiar cel mai important sub raport material, fără a înceta să fie, parcă prin vocaţie, un simplu auxiliar al povestirii. Nu există, în schimb, genuri descriptive, şi ne imaginăm greu în afara domeniului didactic [...] o operă în care povestirea să se comporte ca un auxiliar al descrierii“. [...]

(GÉRARD GENETTE, *Figuri,* p. 148–155; trad. Angela Ion şi Irina Mavrodin)

PRAECONIA Vezi *laudă.*

PROVERB (lat. *proverbium* = „dicton“). Formulă fixă, în general metaforică, exprimând un adevăr rezultat din experienţă, un sfat, şi cunoscută de toţi membrii unui grup social. Proverb românesc, chinezesc, arab etc. Sinonim parţial *zicătoare.* (Vezi *Cartea Proverbelor* – carte din Vechiul Testament atribuită lui Solomon).

„Cine se scoală de dimineaţă, departe ajunge“
„La pomul lăudat să nu te duci cu sacul“
„Minciuna e scurtă de picioare“
„Buturuga mică răstoarnă carul mare“
„Cum îţi vei aşterne, aşa vei dormi“
„Leneşul mai mult aleargă, scumpul mai mult păgubeşte“.

(3) 13. Ferice de omul care găseşte înţelepciunea, şi de omul care capătă pricepere!

14. Căci câştigul pe care-l aduce ea este mai bun decât al argintului şi venitul adus de ea este mai de preţ decât aurul;

15. Ea este mai de preţ decât mărgăritarele, şi nici unul din lucrurile pe care le-ai putea dori nu se poate asemui cu ea.

16. În dreapta ei este o viaţă lungă; în stânga ei, bogăţie şi slavă.

17. Căile ei sunt nişte căi plăcute, şi toate cărările ei sunt nişte cărări pacinice [...]

(12) 18. Cineva vorbeşte în chip uşuratic, răneşte ca străpungerea unei săbii, dar limba înţelepţilor aduce vindecare.

(13) 14. Învăţătura înţeleptului este un izvor de viaţă, ca să abată pe om din cursele morţii.

(14) 23. Oriunde se munceşte este şi câştig, dar oriunde numai se vorbeşte, este lipsă.

(25) 11. Un cuvânt spus la vremea potrivită este ca nişte mere de aur într-un coşuleţ de argint.

*(*Din *Pildele sau proverbele lui Solomon,* în *Vechiul Testament)*

PROZĂ SCURTĂ (în engl. *short-story*). Se numeşte astfel orice operă literară în proză care nu are dimensiunile necesare pentru a fi roman şi care se regăseşte nehotărâtă în faţa unei palete diverse şi ambigue – cu definiţii incerte şi oscilante – de *specii epice: schiţă*, *nuvelă,* chiar *povestire*. Termenul este îndeajuns de precis – este vorba despre o specie a genului epic de mici dimensiuni –, şi suficient de deschis oricăror inovaţii de ordin tehnic, eludând dezinvolt obligaţia de a numi o dată pentru totdeauna trăsăturile unice şi inconfundabile ale fiecărei specii în parte. Au excelat în *proză scurtă* E. Allan Poe, Maupassant, Cehov, Henry James, Joseph Conrad, D.H. Lawrence, James Joyce, Thomas Mann, W. Faulkner, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Edith Wharton, Mark Twain, John Steinbeck, Ambrose Bierce, Hemingway etc., etc. La noi: Alexandru Negruzzi, Mihai Eminescu, Ioan

Slavici, I.L. Caragiale, Al. Macedonski, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Gib Mihăescu, Vasile Voiculescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade şi Nicolae Velea, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, D.R. Popescu, Gabriela Adameşteanu, Radu Cosaşu, Ioan Groşan, Mircea Cărtărescu, Ioan Cristoiu, Bedros Horasangian, Mircea Nedelciu, Emilian Bălănoiu, Ştefan Agopian, Sorin Preda, Alexandru Vlad ş.a.m.d.

„Poate e vreo înrudire între proza scurtă *(short-story)* şi nevoile evului modern, o înrudire care să explice de ce, fără vreo raţiune de piaţă, cu o răsplată modestă – ca faimă sau bani –, pentru autor, proza scurtă continuă să fie o vână bogată şi fertilă a expresiei literare. În exemplarele sale cele mai reuşite, atinge un grad de perfecţiune pe care cu greu îl poate atinge romanul. Forţa unică şi frumuseţea inegalabilă a prozei scurte stau în scurtimea ei, în disciplina graniţelor sale strâmte care impun autorului o tot mai strălucitoare inventivitate, atât în ce priveşte simbolurile cât şi în ce priveşte sugestia şi *trama (plotting)*. De departe cea mai remarcabilă eră din lunga istorie a prozei scurte este cea modernă. Uimitoarea înflorire a speciei, care a depăşit deja un secol şi nu dă semne de ofilire, îşi are izvorul în opera a trei maeştri ai secolului XIX – Poe, Maupassant şi Cehov [...].

De la Poe vine ideea că forţa şi unitatea pot fi atinse cu precădere în marginile înguste ale unor opere de mică întindere [...] Dar arta lui Poe e atrasă de fantastic, de simbolism şi suprarealism şi e rândul lui Maupassant să arate că proza scurtă poate fi transformată într-o concisă şi pătrunzătoare interpretare a realităţii de fiecare zi. Construcţia atentă, ochiul selectiv şi inteligenţa atotstăpânitoare – necruţător ironică sau duios umoristică –, totul contribuie la a face prozele lui Maupassant unele dintre cele mai reuşite ale secolului XIX. Oricum, înainte ca proza scurtă să atingă forma specific modernă, avea să mai străbată o fază însemnată: impresionismul. Impresionismul este poarta spre modernism a tuturor artelor. El este, în artă, etapa corespunzătoare rafinării analizei ştiinţifice care a lărgit cunoaşterea umană şi a schimbat modul de viaţă al oamenilor în ultima sută de ani. Se caracterizează printr-o mereu crescândă subtilitate, complexitate şi fluenţă în tratarea luminii în pictură, a tonului şi atmosferei în muzică şi a personajului în literatură.

Impresionismul pătrunde în literatură o dată cu Anton Cehov [...], arta sa având un impact vizibil asupra operei unor scriitori europeni ai secolului XX de la Katherine Mansfield la Joseph Conrad. Noua metodă avea să fie introdusă în America după primul război mondial de Hemingway şi Sherwood Anderson“ [...].

(DOUGLAS ANGUS, prefaţă la *The Best Short...*, p. 7–8; trad. Irina Petraş)

„Povestirea, gen narativ atât de greu de definit, atât de fugace în aspectele lui multiple şi antagonice şi, în cele din urmă, atât de secret şi închis în el însuşi, un melc al limbajului“ (Julio Cortázar, *Unele aspecte ale povestirii*) povestirea, aşadar, este punctul de fugă al oricărei

proze indiferent de formele pe care le îmbracă relaţia autor-narator-personaj. În funcţie de aceste forme ne-am putut apropia proza scurtă românească şi am putut delimita grupări şi direcţii, operante teoretic, arbitrare în cele din urmă. Acest „melc al limbajului“ are uneori o structură atât de şocant particulară încât autorul nu se lasă alăturat net şi indubitabil unei anume direcţii, ci își continuă netulburat drumul său propriu.Paradoxul îndreptării masive înspre cadenţa tărăgănată a genului proteic într-un secol grăbit şi nerăbdător, paradox sesizat de Mircea Zaciu în 1974, este anulat de legica resurecţie a prozei scurte. Ridicarea periodică la cote maxime încă de la începuturile sale nu argumentează o existenţă în salturi (se vorbeşte despre un deceniu sau altul al nuvelei), ci o permanenţă, o vocaţie într-adevăr naţională pentru genul scurt, cu rădăcini în „geniul narativ al marilor cronicari“ (N. Ciobanu). Proza scurtă („pentru vorbe strâmtoare, pentru gânduri întinsoare“ – M. Gorki) pare să răspundă cel mai bine nevoii de a capta *curentul* epocii contemporane. Creaţie miniaturală, ea nu acceptă lungimile, dar speră să atingă profunzimea. Suplă, uimită, îngăduindu-şi toate libertăţile formale, toate „perversităţile“ tehnice (Tzvetan Todorov), încetinindu-şi cinematografic privirea asupra cotidianului, disponibilă şi detaşată pentru că fierbinte implicată în prezent, proza scurtă a ultimilor ani acoperă sub un singur generic semnalmentele altădată strict aparţinătoare nuvelei sau schiţei sau povestirii sau, chiar, reportajului. Textul literar exploatat ca o „maşină de schimbat sensurile“ (Jean Ricardou); înălţarea griului cotidian, a banalului şi stereotipiei existenţiale la rangul de aventură; obsesia „seriei literare“ materializată în frecventarea asiduă, excesivă a citatului, a trimiterii livreşti; labilitatea rolurilor narative; drama auctorială, scriitorul agresat de explozia informaţională; condensarea, recursul la doze infinitezimale, la confuzia dintre realitate şi ficţiune cu virtuţile sale terapeutice; personajele ca interioare vulnerate, luciditatea cinică şi ironică a unui autor marcat de pierderea inocenţei, o sinteză inedită, perspectiva ludică sunt câteva dintre trăsăturile detectabile în majoritatea volumelor de proză scurtă contemporană. Noutatea lor nu este absolută, lectura bruiată a realităţii, realismul obţinut din receptarea simultană a mai multor „emisiuni“ ale realului o întâlneam şi în *Viziunea vizuinii* a lui Marin Sorescu, în *Vara baroc* (Paul Georgescu), în romanele lui Nicolae Breban atrase de „grămada de piruete verbale, paradoxuri“, în *Eternitatea locală* a lui Eugen Seceleanu sau în *Comisia specială* a lui Ion Iovan, pentru a ne opri doar la câteva exemple. Nouă este însă nuanţa expresivă a fiecărui autor în parte, originalitatea stringentă în condiţiile desfăşurării unei mari şi extrem de diversificate ofensive totuşi comune, totuşi tradiţionale. Fiindcă, oricâte urme din, să zicem, umorul gogolian sau cehovian, din hazul lui Èapek, din realismul magic, din prăfuitul bestiar al povestirilor româneşti de la începutul secolului, oricâte rădăcini secundare, particulare am descoperi, prozatorii tineri contemporani îşi revendică indubitabil, în registre, fireşte, de intensitate şi valoare inegală, descendenţa caragialiană. Împrospătarea instrumentarului epic, bravura textualizării, de cele mai multe

ori crizică şi, deci, trecătoare, asumarea zgomotului lingvistic incert şi ambiguu, tentaţia experimentului sunt manifestări întru totul normale impuse de dorinţa de modernitate. În cazurile fericite, deloc puţine, prozatorul de astăzi reuşeşte să îmbine în formula condensată a „prozei scurte“ harul povestitorului, vechi de când Neculce, Creangă şi Sadoveanu, distanţarea de obiect a nuvelistului atent la construcţie, la rotundul operei sale, apetenţa pentru cotidian, pentru „cestiunile arzătoare ale zilei“ a autorului de schiţe, conştiinţa aventurii lingvistice şi umane, deopotrivă, pe care o traversează“.

(IRINA PETRAŞ, *Proza scurtă în avangardă*, în „Steaua“ nr. 1/1990)

PSALM (gr. *psalmos*). Fiecare dintre cânturile sacre ale poporului evreu care alcătuiesc una dintre cărţile canonice ale vechiului Testament *(Psalmii lui David).* Joacă un rol însemnat în ceremoniile religioase, atât evreieşti cât şi creştine. Odă sacră. În literatura laică, *psalmul* denumeşte o specie de poezie filosofică în care sunt exprimate, de cele mai multe ori, dileme existenţiale (raportul om/divinitate, de pildă). În această categorie intră *psalmii* arghezieni situaţi „între credinţă şi tăgadă“.

RECENZIE (germ. *Rezension,* lat. *recensio* = „numărare, recensământ“). Prezentare critică şi detaliată a unei lucrări într-o publicaţie periodică.

REPORTAJ (fr. *reportage* = „informare de la faţa locului“). Articol sau suită de articole scrise de un jurnalist pe temeiul unor informaţii culese de la faţa locului. Prin extensie, se aplică şi altor mijloace mass-media: reportaj radiodifuzat, filmat, televizat. Reportajul literar este reprezentat, la noi, de Geo Bogza, de pildă.

„Reportajul este mai presus de toate *imagine vizuală* (ţinând poate de această epocă socotită de mulţi drept epoca *«civilizaţiei imaginii»).* Totul se constituie şi se receptează pe baza *semnului plastic* «care invită la recompunerea în datele vizualului, a lumii.» [...] Reportajul recurge, din acest punct de vedere, la soluţiile memorialului de călătorie, el însuşi preocupat de termenii unor viitoare repere plastice pentru cititorul invitat *să vadă*“. [...]

(ION VLAD, *Descoperirea operei,* p. 200–201)

RITORNELĂ (fr. *ritournelle,* ital. *ritornello* de la *ritorno* = „întoarcere“). Scurtă frază instrumentală cântată la finele fiecărui cuplet (strofă) al unui cântec. Refren. Cântec scurt, alcătuit dintr-o terţină în care primul vers rimează cu al treilea, al doilea fiind fără rimă. Pot rima şi toate trei. George Coşbuc este maestrul ritornelei româneşti. El a scris *ritornele* şi *fresco-ritornele,* acestea din urmă puţin cultivate în literatura universală.

ROMAN (fr. *roman*). Povestire medievală în versuri sau în proză, scrisă în limba populară (în *romană*, nu în *latină*): *Romanul lui Renart.* Operă de ficţiune în proză, relativ lungă (spre deosebire de nuvelă), care prezintă ca reale personaje cărora li se descriu aventurile, mediul social, psihologia: romanele lui Balzac, de pildă.

„Romanul ca o formă narativă mare se reduce de obicei la conexarea nuvelelor într-un întreg.

Un procedeu tipic al conexării nuvelelor constă în expunerea lor succesivă, de obicei înşirată pe unul dintre eroi şi expusă în ordinea succesiunii cronologice. Romanele de acest tip sunt făcute ca biografie a eroului sau ca istorie a călătoriilor sale [...] Ca să se realizeze o mişcare ascendentă în roman, este necesar ca fiecare nouă nuvelă să-şi lărgească materialul tematic în raport cu precedenta, de pildă – orice nouă aventură trebuie să includă un alt cerc de personaje în câmpul acţiunii eroului sau fiecare altă aventură a eroului trebuie să fie mai complicată şi mai dificilă decît cea precedentă. Un asemenea tip de roman se numeşte *etajat* sau *înlănţuit.* [...] Un alt tip de construcţie romanescă este cea *inelară.* Tehnica acestei construcţii se reduce la faptul că una dintre nuvele (cea de încadrare) se desface. Expunerea ei se lungeşte pe întregul roman şi în ea sunt implicate ca episoade interferente toate celelalte nuvele [...] În sfârşit, un alt treilea tip este cel al *construcţiei paralele.* De obicei personajele sunt organizate în câteva grupe independente, fiecare din ele avându-şi destinul său (fabula) [...] Naraţiunea este purtată pe mai multe planuri [...] În utilizarea termenului de paralelism trebuie să deosebim paralelismul de concomitenţă a desfăşurării narative (paralelismul de subiect) şi paralelismul de confruntare sau comparaţie (paralelismul de fabulă).

(Clasificarea romanelor)

...Dacă vom considera drept indiciu de bază sistemul de povestire vom putea obţine următoarele clase: 1) naraţiunea abstractă, 2) romanul-jurnal, 3) romanul-manuscris găsit [...], 4) romanul-povestirea eroului [...], 5) romanul epistolar [...] Voi încerca să schiţez doar câteva formule ale romanului:

1) *Romanul de aventuri* – pentru acest roman este caracteristică amplificarea aventurilor eroului şi trecerile lui permanente de la pericole de moarte la salvare [...]

2) *Romanul istoric* (care) se deosebeşte de cel de aventuri prin indicii de altă serie (într-unul apare indiciul dezvoltării fabulei, în celălalt – indiciul împrejurării tematice) şi din această cauză cele două genuri nu se exclud. Romanele lui Dumas-tatăl pot fi denumite în acelaşi timp şi istorice şi de aventuri.

3) *Romanul psihologic,* raportat de obicei la viaţa contemporană [...] La acest gen se ataşează de obicei romanul secolului al XIX-lea – intrigă erotică, o abundenţă a materialului social-descriptiv [...] De acelaşi tip ţine şi romanul de familie [...]

4) *Romanul satiric şi parodic* [...]

5) *Romanul fantastic* [...] la care se atașează și forma romanului utopic și de ficțiune științifică [...]

6) *Romanul publicistic*

7) Într-o clasă aparte trebuie raportat *romanul fără subiect*, al cărui indiciu este o maximă reducere (uneori și absență) a fabulei [...] În literatura contemporană de această formă se apropie «romanele-autobiografii», «romanele-jurnale» etc."

(B. TOMAȘEVSKI, *Teoria literaturii*, p. 346-354;
trad. Leonida Teodorescu)

„În chip hotărât, nu subiectul ne produce plăcerea estetică în cazul romanului, nu curiozitatea de a afla ce i se va întâmpla lui cutare ne delectează. Dovada stă în faptul că subiectul oricărui roman se poate povesti în câteva cuvinte, și *atunci* nu ne interesează. O narațiune sumară nu ne satisface: simțim nevoia ca autorul să se oprească și să ne facă să privim personajele din mai multe puncte de vedere. Abia atunci suntem mulțumiți, când ne simțim impregnați și chiar saturați de personaje și de mediul în care se mișcă, când le percepem ca pe niște vechi și buni prieteni despre care știm totul și care ne dezvăluie în momentul apariției întreaga bogăție a vieții lor. *De aceea romanul este în esență un gen zăbavnic* – cum spunea nu știu dacă Goethe sau Novalis. Eu aș spune mai mult: astăzi este și trebuie să fie un gen tărăgănat – prin urmare tocmai contrariul povestirii, romanului foileton și melodramei."

(JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditații despre ...*, p. 176-177;
trad. Andrei Ionescu)

„Principalele două tipuri de narațiune au fost numite în engleză unul *romance* (romanț), iar celălalt *novel* (roman). În 1785, Clara Reeve a făcut între ele următoarea distincție:

> Primul tip *(the novel)* prezintă o imagine a vieții, a obiceiurilor reale și a epocii în care este scris. Cel de al doilea tip *(the romance)* descrie, într-un limbaj ales și elevat, ceea ce nu s-a întâmplat și nu se va întâmpla vreodată.

Primul tip este realist; al doilea este poetic sau epic – astăzi l-am putea numi «mitic». [...] Cele două tipuri polare indică originea dublă a narațiunii în proză: romanul se dezvoltă din familia formelor narative nefictive – scrisoarea, jurnalul intim, biografia, cronica sau scrierea istorică; el se dezvoltă, ca să spunem așa, din documente; stilistic, el pune accentul pe detaliul caracteristic, pe *mimesis* [...]

Critica analitică a romanului deosebește în general trei elemente constitutive ale acestuia: intriga, caracterizarea personajelor și cadrul; ultimul, care capătă atât de lesne semnificație simbolică, este denumit, în unele teorii moderne, «atmosfera» sau «tonalitatea». Este inutil să subliniem că toate aceste elemente se determină reciproc. După cum se întreabă Henry James în eseul *Art of Fiction* (Arta romanului), «Ce altceva este personajul decât factorul care determină episoadele? Ce altceva este un episod decât o ilustrare a personajului?»"

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii*, p. 286; trad. Rodica Tiniș)

„Romanul, în forma lui de azi, este un gen literar constituit aproape exclusiv în secolul al XIX-lea şi putem afirma cu prea puţină eroare că H. de Balzac este creatorul lui. Fără îndoială, acesta a avut precursori, dar ideea că romanul modern se trage din romanele medievale «de geste» şi «de la Table-Ronde» mi se pare nefundată în măsura în care ne raportăm la conţinut [...] De fapt, în termeni foarte largi, esenţa romanului modern se află embrionar în vechea nuvelă şi Boccaccio a scris întâia «comedie umană» înainte de Balzac. Pe drept cuvânt englezii numesc romanul «novel».

Romanul modern studiază omul comun şi face anatomie şi clasificaţie, întemeindu-se exclusiv pe concret şi scoţându-şi specimenele din viaţa diurnă. El este genul eminamente prozaic, cel puţin în punctul de plecare, şi care evită eroii legendari şi geniile, lăsaţi pe seama epopeii şi a biografiei. Mi se va spune că totuşi personajele lui Stendhal au calităţi excepţionale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împăraţi şi regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face, însă, apologia eroului şi nu-l subliniază, şi dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l aşează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulţime, să fie om ca toţi oamenii şi de aici, existenţa comună şi adesea chiar vulgară, despre sensurile superioare ale individului. Şi, de altminteri, urmărind a cunoaşte omul în toate ipostazele sale, romancierul se străduieşte a defini clasa, a formula psihologia genului, mentalitatea conducătorului de mulţimi, psihoza mediocrului, unghiul de vedere al aristocratului. Orice distanţă de valoare între indivizi cade, toţi sunt egali între ei ca fenomene umane, şi om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, delincvent, psihopat au calitatea umană a realităţii. Desigur că rezultatul ultim al studiului oamenilor nu poate să nu documenteze asupra limitelor de jos şi celor de sus ale omului. Un bun studiu al naturii nu rămâne niciodată o gratuitate. Romanul este în orice caz o operă de ştiinţă, sau, un termen mai potrivit pentru câmpul artei, un ce, cu nervii supravegheaţi. Ce este pe scurt un roman? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experienţă“.

(G. CĂLINESCU, *Reflecţii mărunte asupra romanului,*
în *Principii de estetică,* p. 292–293)

„... Să încercăm să facem o clasificare proprie a ideilor principale de care pot fi legaţi unii romancieri: *Timpul* formează obsesia lui Marquez şi a lui Proust; *Locul* şi *Istoria* sunt tărâmurile de campare ale lui Faulkner şi Tolstoi; *Imperiul neguros al Sufletului* este peştera în care cercetează Dostoievski şi, dacă am putea considera piesele lui Shakespeare şi altceva decât ceea ce sunt, şi Shakespeare! *Absurdul existenţei,* exprimat prin fantastic, îl găsim la Kafka; *picaresc* este şi Cervantes şi Fănuş Neagu; *Epicul pur* se găseşte la Victor Hugo, Walter Scott şi Al. Dumas. *Psihanaliza,* la Proust şi Ştefan Zweig; *Erudiţia* la Thomas Mann şi Borges; *Sadismul* la inventatorul acestui cuvânt şi la Quincey; *Cinismul* şi *Ironia* la Gide; *Aventura* i-a obsedat pe Hemingway, Malraux şi Remarque; *Romanul liric* este practicat de Radu

Tudoran, Mihail Sebastian şi Segal. *Obsesia ideii* este cadrul lui Camil Petrescu; *Statistica obiectelor,* al lui Cezar Petrescu; *Socialul* îl urmăreşte pe Rebreanu; iar *Magia* este locul predilect la Mircea Eliade şi Gib Mihăescu; Melvile şi Conrad se întâlnesc în spaţiul *Aventurii,* pentru primul fiind valabilă şi simbolistica, Joyce se întâlneşte cu Durell şi cu Thomas Mann. În materie de *absurd* poate avea loc o apropiere între Joyce şi Kafka; Defoe, Melvile, Cervantes fac parte din aceeaşi grupă de cercetaşi. Proust, ca şi beatnicii americani sunt din familia lui Cehov; Zola se înrudeşte cu Rebreanu; eroii neorealismului italian sunt urmaşii picaroului. *Oblomov* cu *Suflete moarte* conţine tot atât alexandrinism (la alt mod) cât *Quartetul* lui Durell.

Temele principale ale romanului au rămas de-a lungul timpului aceleaşi: naşterea, foamea, dragostea, moartea, înavuţirea, visul, singurătatea, sexul. În jurul acestor teme eterne numai abordarea diferă, după cum trebuie semnalată tendinţa de distrugere a romanului întreprinsă de *Noul roman*, unde se ajunge până la absenţa eroului".

(EUGEN BARBU, *Despre roman în zig-zag* în *Secolul 20,* nr. 200, p. 146-147)

„În comparaţie cu poezia, pictura, sculptura şi arhitectura, formele şi structurile romaneşti se dovedeau a avea o miraculoasă forţă estetică integratoare. S-a născut de aceea în chip firesc întrebarea dacă nu cumva epicul, prin structura sa cea mai complexă – romanul, însoţit perpetuu de umbra sa – povestirea, a fost dintotdeauna forma estetică, am spune ideală, purtătoare a civilizaţiei spirituale. A lărgi atât de mult sfera romanului nu ni s-a părut riscant odată ce, renunţând să ne prevalăm de interminabilele discuţii privind «data de naştere» a acestuia, acceptăm ipoteza că fiece lume în parte l-a putut gândi, exprima, teoretiza într-un mod specific şi totodată familiar nouă, dat fiind că în evoluţia ei umanitatea a păstrat, genetic, şi a perfecţionat continuu un mod universal de simţire, o infinitate de expresii şi modalităţi estetice ce tind către materializarea aceloraşi intenţii ale creatorului epic: ilustrarea ideii într-o formă artistică în cel mai înalt grad expresivă pentru orizontul spiritual al lumii sale [...]

Folosind termenul de roman, ne delimităm prin urmare de accepţiile cunoscute pe care le comportă conceptul de roman modern european, a cărui dată de naştere a fost fixată de majoritatea exegeţilor în secolul al XVIII-lea şi care, tot aşa, a fost pusă în legătură de sociologi (şi nu numai de ei) cu noile relaţii instaurate de societatea burgheză [...] Europocentrismul uită că lumea este mai veche [...]

Fără să mai negăm romanul ca gen [...] considerăm romanul modern occidental o alternativă istorică recentă a romanului. În cadrul genului, întemeiat pe o atitudine originară de enunţare – povestire [...] au funcţionat numeroase posibile narative (elemente narative universale ce determină o anume formă narativă) în funcţie de care s-au delimitat mai multe sisteme narative (descrierea, personajul şi discursul său, naratorul şi discursurile acestuia etc.) şi deci tipuri de roman, reieşite evident din raportarea discursului narativ la societate şi istorie

[...] Deşi considerate inferioare de poetica clasică, formele romaneşti s-au afirmat şi au funcţionat de timpuriu în articulaţiile intime ale textelor cu o înfăţişare de conglomerat himeric a căror origine este foarte veche [...] În concepţia lui Genette genul este (conţine) un fond de transformare şi permanenţă întemeiat pe o funcţie naturală şi transistorică şi poate fi astfel înţeles ca o atitudine existenţială sprijinită de relaţia dintre arhetipuri universale şi o tematică istorică. Făcând deosebirea între romanul ca gen şi modurile narative (atitudini fundamentale de enunţare ca povestirea, monologul, dialogul etc.), care participă la concretizarea lui, Genette afirmă că aşa cum modurile (ex. povestirea) pot fi traversate de genuri (de ex. romanul), în mod similar operele pot traversa genurile deoarece între gen şi moduri se instaurează o dată cu fiecare text o relaţie unică şi irepetabilă." [...]

*

„De la poetica vedică până la poetica homerică sau a prozei latine, modificări importante conferă o dinamică palpitantă conceptelor estetice prin care există această uriaşă, am spune, civilizaţie a romanului, imposibil de amputat sau de circumscris aventurii romanului european. Născut în Asia, aşa după cum s-a afirmat încă de acum un secol, romanul îşi descoperă azi cu uimire şi legitimă mândrie rădăcini adânci şi un destin complex şi contradictoriu. (Autoarea cercetează ca *rădăcini* ale romanului: *textele vedice, Ghilgameş, Cartea Morţilor, Biblia, Călătorie spre soare apune, Iliada* etc.)"

(MIRELA ROZNOVEANU, *Civilizaţia romanului...*, pag. 5-9; 327)

„Iată deci o lume imaginară, dar creată prin cercetarea acesteia, o lume unde durerea poate, dacă vrea, să dăinuie până la moarte, unde pasiunile nu sunt niciodată abătute din drumul lor, unde făpturile, pradă unei idei fixe, sunt totdeauna prezente unele pentru celelalte. Omul îşi dă în sfârşit, aici, lui însuşi, forma şi limita liniştitoare pe care le urmăreşte zadarnic în existenţa sa. Romanul făureşte destine pe măsură. Astfel, el înfruntă creaţia şi învinge, provizoriu, moartea. O analiză amănunţită a unor romane dintre cele mai celebre ar arăta, din perspective de fiecare dată diferite, că esenţa romanului constă în această corectare perpetuă, mereu îndreptată în acelaşi sens, pe care artistul o efectuează asupra experienţei sale. Departe de a fi morală sau pur formală, această corectare vizează în primul rând unitatea şi traduce prin aceasta o necesitate metafizică. Romanul, la acest nivel, este mai întâi un exerciţiu al inteligenţei, în serviciul unei sensibilităţi nostalgice sau revoltate [...]

Romanul american (e vorba, fireşte, de romanul «dur», cel din anii '30 şi '40, şi nu de admirabila înflorire a romanului american din secolul al XIX-lea) vrea să-şi găsească unitatea reducând omul fie la trăirea elementară, fie la reacţiile exterioare şi la comportament [...] Tehnica sa constă în a descrie oamenii din exterior, gesturile lor cele mai indiferente, în a reproduce fără comentarii discursurile [...] în a proceda, în sfârşit, ca şi cum oamenii s-ar defini în întregime prin automatismele lor cotidiene [...]

Dacă lumea romanului american este cea a oamenilor fără memorie, lumea lui Proust nu este decât o lume a memoriei [...] El nu săvârşeşte eroarea, simetrică în raport cu cea a romanului american, de a suprima maşinalul. El reuneşte, dimpotrivă, într-o unitate superioară, amintirea pierdută şi senzaţia prezentă, piciorul ce se poticneşte şi zilele fericite de odinioară."

(ALBERT CAMUS, *Esenţa romanului: recuperarea unităţii,* în *Secolul 20,* nr. 200, p. 23–24; trad. Irina Mavrodin)

„Dintre marile genuri (epopeea, tragedia etc.), singur romanul este mai tânăr decât scrierea şi cărţile, şi doar el este adaptat organic noilor forme de receptare tăcută, adică lecturii. Dar, ceea ce este mai important, romanul, spre deosebire de alte genuri, nu posedă canoane: doar anumite modele de roman sunt istoriceşte durabile, dar nu canonul genului ca atare. Studierea altor genuri este similară studierii limbilor moarte, pe când studierea romanului este analogă studiului limbilor vii şi pe deasupra tinere. [...]

Romanul, ca gen, s-a format şi s-a dezvoltat de la început în condiţiile unui nou sentiment al timpului. Trecutul absolut, tradiţia ierarhică n-au jucat nici un rol în procesul constituirii lui ca gen [...]; romanul s-a format în procesul destrucţiei distanţei epice, în procesul familiarizării comice a lumii şi a omului, al coborârii obiectivului reprezentării artistice la nivelul realităţii contemporane imperfecte şi schimbătoare. De la început romanul s-a edificat nu în imaginea îndepărtată a trecutului absolut, ci în zona contactului nemijlocit cu această contemporaneitate imperfectă. La baza lui se află experienţa personală şi ficţiunea creatoare liberă."

(M. BAHTIN, *Probleme de literatură ...,* p. 536; 572–573; trad. N. Iliescu)

„Romanul este un substitut al morţii*:* vrea să fixeze un destin, oricare ar fi, dar să-l fixeze în sfârşit! ... Să o spunem la ureche: romanul a înlocuit ideea de eternitate [...]

Romanul modern: o creaţie literară care se foloseşte de o povestire pentru a exprima altceva [...] Deoarece romanul continuă să reprezinte totalitatea omului modern, de la el trebuie să aşteptăm totul [...] Omul occidental, luând drept pretext «ficţiunea» imaginativă, a vrut să plaseze ce avea mai bun în el însuşi, adică expresia banală a nevoilor sale şi expresia elevată a destinului său."

(R.-M. ALBÉRÈS, *Istoria romanului ...,* p. 5; 436; trad. Leonid Dimov)

„În chip evident, romanul e una din cele mai umede regiuni ale literaturii – un platou irigat de sute de râuleţe, degenerând uneori într-o adevărată mlaştină [...]

După câte ştiu, nici o observaţie inteligentă nu a putut defini ţinutul romanului ca pe un întreg. Tot ce putem spune despre el e că îl străjuiesc două lanţuri de munţi, nici unul prea abrupt – Poezia şi Istoria, aşezate faţă-n faţă – iar a treia latură e *marea* ..."

(E.M. FORSTER, *Aspecte ale romanului,* p. 13–14; trad. Petru Popescu)

ROMANȚĂ (sp. *el romance*, fr. *romance*, it. *romanza*, germ. *Romanze*). 1. Poem spaniol în versuri de opt silabe. *El romance* – balada spaniolă – este un cântec lirico-narativ specific literaturii spaniole din secolul XV încoace. Compuse pentru a fi cântate, baladele sunt de obicei scurte, dar pot ajunge şi la câteva sute de versuri. Se pare că baladele s-au născut prin fragmentarea mai vechilor *cântece* de *gesta* (Vezi). Culegerile de balade se numesc *Romancero.* Primul *Romancero* a apărut în 1551 la Anvers. Ciclurile cele mai cunoscute sunt: Ciclul regelui Don Rodrigo; Ciclul infanților de Lara; Ciclul despre viața şi isprăvile Cidului; Ciclul baladelor maureşti etc. 2. Compoziție poetică de o formă foarte simplă cu subiect sentimental, destinată a fi cântată, în vogă la sfârşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX. Cântec sentimental.

RONDEL (fr. *rondel*, it. *rondello*). Poem cu formă fixă. Sinonim: *rondou.* Alcătuit din trei catrene şi un vers izolat. Versurile 1 şi 2 sunt identice cu versurile 7 şi 8, iar versul 13 cu primul vers. Există şi rondeluri compuse din un catren, un terțet şi un cvintet; apoi rondelul medieval din 8 versuri sau cel francez din 14.

Omnia vulnerant, ultima necat [toate rănesc, ultima ucide]

„Pe rând orice ore rănesc
Iar ultima vecinic omoară ... –
Tot sufletul mi-este o vioară
Ce plânge duios că trăiesc.
Și nici nu mai cerc să zâmbesc
Când viața s-arată uşoară. –
Pe rând orice ore rănesc
Iar ultima vecinic omoară.
Oricâtă cerească comoară
Ar fi într-un lut omenesc,
Zvârlit de pe clipa ce zboară
Recade în iadul obştesc; –
Pe rând orice ore rănesc."

(AL. MACEDONSKI, *Rondelul orelor*)

RONDOU (fr. *rondeau*). Sinonim cu *rondel.* Poem cu formă fixă, în vogă în Evul mediu, compus pe două rime, din şapte până la cincisprezece versuri, unele dintre ele repetate.

RONSET Poem cu formă fixă creat de Horia Bădescu. Îmbinând rigorile rondelului cu cele ale sonetului (de unde şi numele), ronsetul este alcătuit din 14 versuri dispuse ca-n sonetele shakespeareene – trei catrene compacte şi un distih deplasat spre dreapta, ca un refren, – cu trei rime alternate după cum urmează: abba/abba/acca/aa. Primul şi ultimul vers sunt identice, tot aşa ultimele versuri ale celor trei catrene.

RUBAIAT (fr. *rubă'iyyăt,* arabă *ruba* = „patru“). *Rubaiate* sau *robaiuri,* catrene pe teme filosofice îmbinând meditația asupra trecerii, regretul cu bucuria de a trăi. Poetul persan Omar Khayyam (1045-1123) este autorul unor celebre robaiuri pe motivul *vanitas vanitatum* („totul e deșertăciune“) sau *carpe diem* („trăiește-ți clipa“).

SATIRĂ (fr. *satire,* lat. *satura*). Operă în general în versuri, în care autorul ironizează ridicolul contemporanilor lui ori le cenzurează viciile. *Satirele* lui Horațiu. Pamflet, scris sau rostit, care critică virulent ceva. În antichitatea latină, *satira* era un amestec de versuri, muzică și dans și era interpretată de actori cu măști din scoarță de copac. Expresia era simplă și directă, fără imagini căutate sau figuri de stil.

SCENETĂ (din *scenă;* fr. *saynéte* = „mică piesă bufă“). Mică piesă comică în teatrul spaniol. Piesă scurtă cu subiect anodin, cu câteva scene și câteva personaje. Azi termenul e înlocuit tot mai frecvent cu *sketch.*

SCHIȚĂ (din *a schița*). Specie epică de mici dimensiuni. *Proză scurtă.* La noi, sinonimă cu *moment.*

SCOLII (grecește) Scurte strofe compuse și rostite la anumite ospețe aristocratice de unde femeile erau excluse, în vogă în sec. VI–V î.e.n. S-a păstrat o culegere de *Scolii atice.*

„Sub fiecare piatră zvâcnește-un scorpion
Și dacă te-ar mușca? Prietene, ia seama!
Doar cele nevăzute se însoțesc, tu știi,
Mereu cu viclenia.“

(*Antologie lirică greacă,* trad. Simina Noica)

SCRISOARE. Vezi *epistolă.*

SERVENTĂ (ital. *serventése* sau *sirventése*, de la provensalul *sirven* = „slugă, curtean“). Poezie alcătuită din strofe de trei versuri lungi urmate de un vers mai scurt cu rima AAAa, BBBb etc. frecventată de trubadurii provensali și răspândită în Italia. Ataca teme politice, morale, religioase fiind, în unele variante, o laudă poetică la adresa scriitorului.

SIRVENTÉS. Gen liric trubaduresc. Ca specii secundare ale *sirventésului* sunt cunoscute mai ales *cântecul de cruciadă* (care fie lăuda cruciada dintr-un punct de vedere apropiat bisericii, fie o condamna fiindcă îi separa pe îndrăgostiți) și *cântecul funebru,*

bocetul la moartea unui personaj celebru. (Vezi *cântec*, *tenson*, *pasturelă*, *alba*).

SEXTINĂ (fr. *sextine*, it. *sestina*, de la lat. *sex* = „şase"). Poezie cu formă fixă datând din secolul XIII, alcătuită din şase strofe de câte şase versuri şi un terţet. Terţetul conţine şase cuvinte care sunt rimele utilizate după o schemă complicată, în cele şase strofe. A fost cultivată de Dante, Petrarca, Leopardi. Iată un fragment dintr-o sextină dublă (12 strofe + un terţet) din *Canţonierul* lui Petrarca:

„[...] O, de-aş putea cu versul şi cuvântul
pe Laura s-o izbăvesc de Moarte
(precum Orfeu ce n-a cântat în rime*),*
adânc m-aş înfrupta din bucurie*!*
Ci cum nu pot, îi cer să-nchidă nopţii
pe veci fântâna-acestor triste lacrimi.

De ani de zile, Dragoste, în lacrimi
Îmi vărs durerea şi-mi înec cuvântul,
nici sper să-mi îndulceşti amarul nopţii*;*
de-aceea să mă ia mă rog de Moarte*;*
ca să mai simt un strop de bucurie
în preajma ei pe care-o plâng în rime...*"*

(PETRARCA, *Canţonierul* ..., trad. Eta Boeriu)

SIGIO (coreeană). Poem alcătuit din trei distihuri cu versuri de lungimi variabile.

SNOAVĂ (slavă veche *iz nova* = „din nou"; în latină *facetia* = „glumă fină, ironie"). Naraţiune umoristo-satirică, specie a literaturii populare. Înrudită cu *basmul*, *povestirea*, *anecdota*. Snoava e adesea glumeaţă şi, de obicei, scurtă. Figură tipică a snoavei româneşti este Păcală, corespondentul autohton al unor Till Buhoglindă, Nastratin Hogea, Bertoldo.

SONET (fr. *sounet*, it. *sonetto* = „ton mic, sonet"; lat. *sonare* = „a suna"). Piesă lirică alcătuită din patrusprezece versuri cu aceeaşi măsură, dispuse în două catrene cu rimă îmbrăţişată (abab; abab) şi două terţete (cde; cde). A cunoscut mai multe variante, de pildă *sonetul cu coadă* (cu mai multe terţine). Este poezia cu formă fixă cea mai frecventă. („Un sonet fără defect, credea Boileau, valorează singur cât un lung poem"). Au scris sonete Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe, Pierre Ronsard, Baudelaire, Verlaine, Shakespeare, Gongora, Lope de Vega etc. La noi, Eminescu, Mihai Codreanu, Ion Pillat, V. Voiculescu, Leonid Dimov.

„Ca undele spre țărm, fără-ncetare,
Fug ale noastre clipe spre sfârşit;
Cu cea din față schimbă fiecare,
Și luptă-naintând neobosit.
Te naşti ca o sămânță de lumină,
Și sui târâş, prin vârstă, spre zenit;
Eclipse vin şi slava ta o-nchină,
Și Timpul strică ce ți-a dăruit.
El straiul dalb şi tânăr ți-l străbate,
Și sapă dungi pe fruntea ta frumoasă.
Înghite-ale naturii nestemate,
Și nimeni nu-i să-i scape de sub coasă.
Dar versul meu, cântându-ți osanale,
Va-nvinge vremi în ciuda coasei sale.“

(SHAKESPEARE, *Sonetul 60*, trad. Teodor Boşca)

„Ca formă poetică sonetul s-a născut în Sicilia, pe la 1230. [...] În Sicilia medievală circula o formă populară de poezie numită *strambotto*. Acest gen de poezie era învățată pe de rost de menestreli profesionişti şi era recitată sau cântată spre desfătarea oamenilor simpli; niciodată nu era scrisă. Poemele vorbeau într-o manieră uşoară despre dragoste. Erau alcătuite din opt versuri împărțite în două grupe de câte patru [...] Strambotto avea două rime: ab, ab, ab, ab [...]

Giacomo da Lentino (poet de curte la Palermo) a folosit strambotto ca punct de plecare pentru o nouă formă de poezie. El scria ca şi cum ar fi fost vorba despre propriile sentimente şi aproape întotdeauna subiectul era iubirea. Tonul era uşor şi înclinat spre artificii de expresie.În noua formă poetică prima parte avea opt versuri grupate câte patru, distanța dintre catrene fiind marcată anume. Cele opt versuri alcătuiau un octet. A doua parte era constituită din versurile care depăşeau granița vechiului strambotto. Giacomo folosea şase versuri (sestet) împărțite în două terțete [...] În octet rimele erau, aşadar, asemeni acelora din strambotto (ab, ab ...). În sestet apăreau trei rime diferite rimând cde, cde [...]Poeții sicilieni au împrumutat numele noii lor formule poetice de la autorii provensali. În provensală orice poem liric de mică întindere se numea sonet. Curând numele va fi folosit doar cu sensul dat de poeții sicilieni. (Sonetul se răspândeşte în întreaga Italie. Dante şi Petrarca îl fac faimos.)“

(W. BREWER, *Concerning ...*, p. 106–108; trad. Irina Petraş)

STRIGĂTURĂ (din *a striga*). Scurtă specie a liricii folclorice, rostită la horă ori la ceremonialuri şi sărbători populare pentru a înveseli adunarea. E alcătuită din 2-6 versuri. Sinonime: *țipuritură*, *chiuitură*. Înrudită cu *epigrama*.

STROFĂ SAFICĂ (de la *Sappho*, poeta din Lesbos; ~ 612-669). Strofa safică e alcătuită din trei endecasilabi şi un pentametru. Va fi imitată de Catul şi Horațiu, dar şi de poeții romantici şi moderni. (Vezi *Odă în metru antic* a lui Eminescu).

„Eros iar îmi desface tăria
Dulce-amar şerpuind ... neînvinsul

Blând zefirul mângâie unda rece,
Printre crengi de măr coborându-şi zvonul,
Iar din vârf ce-şi tremură frunza, molcom
Picură somnul.“

(SAPPHO în *Antologie lirică greacă*, trad. Simina Noica)

TABLETĂ (fr. *tablette* = „preparat farmaceutic comprimat“). Specie literar-publicistică de mici dimensiuni tratând liber orice subiect, din orice domeniu. Poate fi satirică sau sentimentală, moralizatoare sau melancolică. Au scris *tablete* Arghezi, Geo Bogza, Ana Blandiana.

„Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
Sufletului nostru bucuros de moarte...

Şi iată cea dintâi toamnă a cărei lumină nu mai găseşte printre noi pe cel ce a dat un sens atât de dulce şi dureros toamnelor de pe aceste pământuri.

De când mă ţin minte, în clipele ei cele mai frumoase, în clipele ei inefabile, toamna a avut pentru mine mireasma acestor versuri argheziene.

De patruzeci de ani, întreaga mea viaţă trăită întru poezie, n-a fost toamnă în care să nu le rostesc, înfiorat şi mai mult de frumuseţea şi melancolia vieţii, a morţii, a timpului care se duce.

În mintea şi în sufletul meu, în capacitatea mea de a mă înfiora de transcendenţa vorbirii româneşti, ele au stat întotdeauna alături de ceea ce, întotdeauna, am socotit a fi o culme a frumuseţii, dincolo de care, pentru sufletul nostru românesc, nimic nu mai poate fi: – Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri...“

(GEO BOGZA, *Niciodată toamna...*, în *Paznic de far*)

„El a fost un cărturar de talie europeană, pe când în această ţară prea puţini ştiau carte, şi totuşi nu s-a ruşinat să fie român.

El a fost un mare învăţat, pe când neamul lui agonisise prea puţină învăţătură, şi totuşi nu s-a ruşinat să fie român.

El a trăit pe când nimeni nu bănuia că pe aceste pământuri se va naşte Mihai Eminescu, şi totuşi nu s-a ruşinat să fie român.“

*(*GEO BOGZA, *Cantemir,* în *Paznic de far)*

TANKA (în japoneză). Specie a poeziei clasice japoneze alcătuită din cinci versuri care însumează 31 de silabe repartizate astfel: 5+7+5+7+7. Ca şi *haiku*-ul, a fost definită, din cauza scurtimii şi a forţei de sugestie, drept *epigramă lirică*.Poate fi comparată cu poemul chinez de opt versuri, *liu-shi,* cu cel corean, alcătuit din trei distihuri, numit *sigio* sau cu *robai*-ul persan. *Tanka* trebuie să conţină cel puţin un cuvânt care să trimită la anotimpuri, natura fiind un veritabil obiect de cult (ca o ciudăţenie sem-

nificativă, Japonia este „ţara cireşilor în floare“, dar aceşti cireşi nu rodesc, rostul lor este să ofere ochilor cascade de flori). Mai multe *tanka* legate în lanţ poartă numele de *renga.*

TENSON. Dispută în versuri, pe teme dintre cele mai variate, în vogă în vremea trubadurilor şi truverilor. Forma dramatică, umorul situează *tensonul* la originea comediei medievale (Vezi *cântec, sirventés, pasturelés, alba*).

TERŢINĂ (it. *terzina*). Strofă cu trei versuri. Poezie cu formă fixă alcătuită din terţine rimate aba, bcb, cdc, ded, e. Poate avea oricâte strofe, ultima fiind un vers izolat rimând cu versul din mijloc al strofei ultime. Îşi are originea în poezia provensală ori a fost inventată de Dante. Au scris *terţine* sau *terţa rima,* la noi, I. Heliade-Rădulescu, Mihai Eminescu (*Muşat şi ursitorile,* de pildă), Macedonski, Vlahuţă, Coşbuc, Şt. O. Iosif, Ion Pillat.

TRAGEDIE (fr. *tragédie,* gr. *tragodia* = „cântecul ţapului“). Operă dramatică în versuri care reprezintă personaje eroice în situaţii conflictuale excepţionale, în măsură să trezească spaima sau mila. Tragediile lui Sofocle, ale lui Racine. Gen dramatic alcătuit din astfel de opere: tragedia antică, tragedia clasică (sec. XVII).

„Tragedia e, aşadar, imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, şi nu povestită, şi care stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi (*catharsis*-ul)“.

(ARISTOTEL, *Poetica,* p. 59-60: trad. D.M. Pippidi)

„Se poate într-adevăr vedea că în cele treizeci de secole de istorie occidentală, de la dorieni până la bomba atomică, nu există decât două perioade de artă tragică, amândouă fiind strâns legate în timp şi spaţiu. Cea dintâi e greacă, ea înfăţişează o unitate vrednică de a fi luată în seamă şi durează un veac, de la Eschil la Euripide. A doua ţine ceva mai mult şi înfloreşte în ţările limitrofe capătului Europei occidentale. Într-adevăr, n-a fost îndeajuns observat faptul că minunata explozie a teatrului elizabetan, teatrul spaniol din veacul de aur şi tragedia franceză din secolul al XVII-lea sunt foarte aproape contemporane. Când moare Shakespeare, Lope de Vega împlineşte 54 de ani şi i se joacă mai toate piesele; Calderon şi Corneille sunt în viaţă. În sfârşit, distanţa nu e mai mare în timp între Shakespeare şi Racine decât între Eschil şi Euripide. Din punct de vedere istoric, cel puţin, putem socoti că e vorba, cu estetici diferite, de o singură şi măreaţă înflorire, aceea a Renaşterii, care ia naştere în dezordinea inspirată de scena elizabetană şi-şi află încheierea într-o desăvârşire formată o dată cu tragedia franceză.

Între cele două momente tragice se scurg aproape douăzeci de secole. În decursul acestor douăzeci de veacuri nimic, nimic decât misterul creştin care poate fi dramatic, dar care nu e tragic [...]

De fiecare dată, în istoria ideilor, individul se desprinde puţin câte puţin dintr-un corp sacru şi se împotriveşte vechii lumi a teroarei şi a evlaviei. De fiecare dată, în creaţie trecem de la tragedia rituală şi de la săvârşirea aproape religioasă a unei slujbe la tragedia psihologică. Şi de fiecare dată biruinţa definitivă a raţiunii individuale, în secolul al IV-lea în Grecia, în al XVIII-lea în Europa, seacă pentru veacuri îndelungate producţia tragică. [...]

Se cuvine ca cele douăzeci de veacuri de tăcere care despart pe Euripide de Shakespeare să ne îndemne la prudenţă. La drept vorbind, tragedia e o floare tare rară şi sorţii de izbândă ai înfloririi ei în epoca noastră rămân neînsemnaţi. [...]

Dar mai întâi, ce este o tragedie? [...] Poţi măcar să procedezi prin asemuire şi să încerci să vezi prin ce, bunăoară, se deosebeşte tragedia de dramă şi de melodramă. Iată care socotesc că este deosebirea: forţele care se înfruntă în tragedie sunt deopotrivă de legitime, deopotrivă înarmate cu dreaptă socotinţă. În melodramă sau în dramă, dimpotrivă numai una este legitimă. Cu alte cuvinte, tragedia este ambiguă, drama e simplistă [...]. Antigona are dreptate, dar Creon nu greşeşte. Tot astfel Prometeu e în acelaşi timp drept şi nedrept, iar Zeus care-l asupreşte fără milă are şi el dreptate din punctul lui de vedere. Formula melodramei pare în fond să fie: «Unul singur este drept şi îndreptăţit» şi formula tragică tipică: «Toţi sunt îndreptăţiţi, nimeni nu e drept» [...] Avem de-a face cu tragedie ori de câte ori omul, din trufie (ba şi din prostie, ca Aiax), începe să tăgăduiască orânduirea divină, personificată de un zeu sau întruchipată în societate. Şi tragedia va fi cu atât mai mare cu cât această revoltă va fi mai legitimă şi această orânduire mai necesară. Prin urmare, tot ceea ce înlăuntrul tragediei tinde să frângă acest echilibru distruge însăşi tragedia. Dacă orânduirea divină nu presupune nici o contestare şi nu admite decât greşeala şi căinţa, nu încape tragedie. Nu pot exista decât misterul sau parabola, sau ceea ce spaniolii numeau act de credinţă sau act sacramental, adică un spectacol în care adevărul unic este proclamat în mod solemn. Drama religioasă este aşadar cu putinţă, tragedia religioasă, însă, nu. Aşa se explică tăcerea tragediei până la Renaştere. Creştinismul cufundă tot universul, omul şi lumea, în orânduirea divină. [...] Dacă totul e taină, nu încape tragedie. Dacă totul e raţiune, aşijderea. Tragedia se naşte între umbră şi lumină, şi din ciocnirea lor [...]“

(ALBERT CAMUS, *Conferinţă cu privire la viitorul tragediei,* în *Dialogul neîntrerupt ...,* p. 202–214; trad. N. Steinhardt)

„Tragedia nu se produce la nivelul lumii noastre; trebuie să ne ridicăm la ea. Suntem înălţaţi la ea. Este ireală. Dacă vrem să găsim în existenţa noastră ceva asemănător, trebuie să ne ridicăm ochii şi să-i îndreptăm spre culmile cele mai înalte ale istoriei. Tragedia presupune existenţa în sufletul nostru a unei predispoziţii pentru actele mari – altfel ni s-ar părea o fanfaronadă. Nu ni se impune cu evidenţă şi

obligativitatea realismului, care face ca opera să înceapă chiar sub picioarele noastre şi ne introduce în ea pe nesimţite, pasiv. Într-un anumit fel, satisfacţia pe care o încercăm asistând la o tragedie cere, din partea noastră, să o dorim într-o oarecare măsură, aşa cum eroul îşi doreşte destinul. În consecinţă, declanşează simptomele eroismului atrofiat care există în sufletul nostru. Fiindcă toţi avem în suflet un ciot de erou. [...]

Dat fiind că natura eroismului stă în voinţa de a fi ceea ce încă nu eşti, personajul tragic stă cu jumătate din trup în afara realităţii. Dacă-l tragi de picioare şi-l readuci complet în spaţiul realităţii, se preface într-un caracter comic. Numai cu greu, cu preţul unor mari eforturi, nobila ficţiune eroică se înalţă deasupra inerţiei reale: ea se nutreşte în întregime din aspiraţie. Martorul său este viitorul. Comicul se limitează să accentueze acele laturi ale eroului care sunt îndreptate spre pura materialitate. Realitatea înaintează străbătând spaţiul ficţiunii, se impune atenţiei noastre şi reabsoarbe «rolul» tragic. Eroul făcea din aceasta esenţa fiinţei sale, se contopea cu el. Reabsorbţia de către realitate constă în solidificarea, în materializarea intenţiei care aspiră spre înălţimi pe trupul eroului. În felul acesta, vedem «rolul tragic» ca pe o deghizare ridicolă, ca pe o mască sub care se mişcă o fiinţă obişnuită. [...] De la a voi să fii până la a crede că eşti deja, aceasta este distanţa de la tragic la comic. Acesta este pasul care desparte sublimul de ridicol. Transferul caracterului eroic de la voinţă la percepţie produce involuţia tragediei, prăbuşirea ei, comedia ei. Mirajul apare drept ceea ce este: miraj."

(JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaţii despre...*, p. 154–156; trad. Andrei Ionescu)

„Timpul este deci personajul principal în orice tragedie imaginată. Aşadar este adevărat, după cum s-a spus, că teatrului tragic îi trebuie unitate de timp, adică măsură şi continuitate; [...] Trebuie să se simtă totdeauna trecerea orelor precum şi necesitatea exterioară ce stimulează pasiunile şi le materializează mai repede decât ar vrea el. [...] Important este ca pasiunile să se contureze pe înlănţuirea timpului. S-ar putea spune că pentru orice tragedie pasiunile sunt materia şi timpul forma".

(ALAIN, *Studii şi eseuri,* p. 393–394: trad. Al. Baciu şi N. N. Steinhardt)

TRAGICOMEDIE (fr. *tragi-comédie*). Tragedia în care sunt introduse anumite elemente comice şi care are un sfârşit fericit.

TRILOGIE (fr. *trilogie,* gr. *trilogia*). În antichitatea greacă, ansamblu de trei tragedii al căror subiect se leagă şi care se prezenta la concursuri dramatice, Trilogia era întotdeauna însoţită de o comedie dimpreună cu care forma o tetralogie.

Orice ansamblu de trei opere cu subiect legat se numeşte trilogie.

TRIOLET (fr. *triolet*). Mic poem de opt versuri pe două rime. Primul vers, al patrulea şi al şaptelea sunt identice. Înrudit cu rondelul, trioletul s-a născut în Franţa în secolul al XIV-lea.

VERSET (fr. *verset,* din lat. *versus*). Mic paragraf formând o diviziune într-un capitol de carte sfântă: Versetele *Bibliei,* ale *Coranului.* Lung vers liber alcătuit dintr-o frază ori o suită de fraze ritmate într-o respiraţie unică (ca la Kahlil Gibran). Versetele poeziei lui Claudel sau Saint-John Perse, de pildă. La noi, *Cântarea României* a lui Alecu Russo este alcătuită din versete.

„Ca un măr între copacii pădurii, aşa este prea iubitul meu între tineri. Cu aşa drag stau la umbra lui, şi rodul lui este dulce pentru cerul gurii mele. [...] Buzele tale sunt ca un fir de cârmâz, şi gura ta este drăguţă; obrazul tău este ca o jumătate de rodie, supt măhrama ta [...] Gâtul tău este ca turnul lui David, zidit ca să fie o casă de arme; o mie de scuturi atârnă de el, toate scuturi de viteji."

(*Cântarea Cântărilor* în *Vechiul Testament*)

VODEVIL (fr. *vaudeville*). Comedie uşoară a cărei intrigă, bogată în răsturnări, se bazează în general pe *qui pro quo*-uri („unul luat drept altul" = confuzie).

ZICĂTOARE (din *a zice*). Specie folclorică de mici dimensiuni în care se exprimă succint şi plastic un adevăr verificat de practica milenară. Sinonimă, parţial, cu *proverbul* spre deosebire de care se mulţumeşte să sugereze lapidar, eliptic o atitudine: *„Ai carte, ai parte"; „Tot răul spre bine"; „A nimerit-o ca nuca-n perete!"* Alte sinonime: *zicală, vorbă,* iar în literatura cultă *maximă.*

Metrică și prozodie

REPERE

METRICĂ (lat. *metricus,* gr. *metrikos*). Știință care studiază elementele componente ale unui vers. Sistem de versificație propriu unui poet, unei limbi. Parte a poeticii care studiază tehnica formală a versurilor și a dispunerii acestora în strofe. În poezia clasică greco-latină, metrica avea în vedere cantitatea silabelor. Mai târziu, ea se ocupă de numărul de silabe accentuate într-un vers și de rimă, devine așadar silabică. Astăzi metrica denumește orice sistem de versificație. Vezi și *prozodie.*

PROZODIE (gr. *prosodia: pros* = „după", „către"; *ode* = „cântec"). Ansamblul de reguli privind cantitatea vocalelor care stau la baza compunerii versurilor (în poezia greacă și latină). Parte a foneticii care studiază intonația, accentuarea, tonurile, ritmul, pauzele, durata fenomenelor. Studiul regulilor concordanței accentelor dintr-un text. În sens restrâns, știința despre accent, în sens larg, știința despre vers. Ca știință a grupării cuvintelor în unități ritmice, este sinonimă cu *metrica.*

VERSIFICAȚIE (lat. *versificatio*). Arta de a compune versuri. Factura versurilor din punctul de vedere al *măsurii.* Grecii și latinii aveau în vedere cantitatea silabelor, adică timpul necesar rostirii lor. Terminologia clasică se păstrează și astăzi, deși nu *cantitatea* decide tipul de versificație, ci *accentul.* Unitate poetică fundamentală, versul este alcătuit din *picioare* iambice, trohaice, anapestice etc. Numărul și tipul picioarelor determină denumirea *metrului:* de pildă, *pentametru iambic.*

METRU (lat. *metrum,* gr. *metron* = *„măsură"*). În prozodia greacă și latină, grup determinat de silabe lungi sau scurte, cu doi timpi marcați. Formă ritmică a unei opere poetice; vers. Metrul

poate coincide cu piciorul sau poate fi format din două sau mai multe picioare.

„Metrul este, în ultimă analiză, dimensiunea unui vers, măsurată cu numărul de silabe care îl compun. Este adevărat însă că J. Fourquet considera că metrica studiază caracterele care opun versul prozei, ca masă sonoră, făcând abstracţiune de sens, dar acest sens dat metricii este specific german. Aici Metrica înseamnă, pur şi simplu, versificaţie.Cuvântul metrică vine însă din greacă, unde *metrihi* era ştiinţa măsurării în poezie. Metru nu înseamnă ritm, ci număr de silabe (ale unui vers) [...] Metrul se va ocupa, prin urmare, de dimensiunea, în silabe, a unui anumit tip de vers şi nu de tipul de vers, fiindcă un vers de o anumită dimensiune (de 8 silabe, de exemplu) poate îmbrăca diferite forme ritmice (tip de vers)...“

(M. BORDEIANU, *Versificaţia românească,* p. 129-130)

„Ritmul şi metrul prezintă probleme distincte de acelea ale «orchestraţiei» [...] Ritmul reprezintă un fenomen lingvistic general. Nu este necesar să discutăm numeroasele teorii emise cu privire la natura lui reală. Pentru scopurile noastre este suficient să distingem teoriile care consideră «periodicitatea» drept o însuşire *sine qua non* a ritmului şi teoriile care, concepând ritmul într-un sens mai larg, includ în el chiar şi tipuri de mişcare ce nu se repetă cu regularitate. Primul grup de teorii identifică ritmul cu metrul, ceea ce poate să ducă la respingerea conceptului de «ritm al prozei», pe motiv că ar conţine o contradicţie sau că n-ar reprezenta decât o simplă metaforă. Celălalt punct de vedere, mai larg, este sprijinit cu tărie de cercetările lui Sievers cu privire la ritmul vorbirii individuale şi cu privire la un mare număr de fenomene muzicale variate printre care cântul gregorian şi multe tipuri de muzică exotică, forme care, fără a se caracteriza prin repetiţii periodice, sunt totuşi ritmice. Astfel conceput, ritmul poate fi studiat şi în vorbirea individuală şi în proză. [...] Ritmul este strâns legat de melodie – linia intonaţiei determinată de succesiunea sunetelor de diferite înălţimi, şi termenul este adesea folosit într-un sens atât de larg, încât include atât ritmul cât şi melodia. [...] Prozodia, sau metrica, e un subiect care, de-a lungul secolelor, a fost studiat într-un număr enorm de lucrări. S-ar putea crede că tot ce avem de făcut astăzi este doar să cercetăm noile specimene metrice şi să extindem studiile existente asupra noilor tehnici ale poeziei moderne. În realitate însă bazele şi criteriile principale ale metricii sunt încă nesigure şi mai putem găsi chiar şi în tratatele clasice un număr uimitor de mare de sofisme şi terminologie confuză sau labilă. [...] Cel mai vechi tip poate fi numit teoria prozodiei «grafice», teorie pe care o găsim în manualele Renaşterii. Ea lucrează cu semne grafice reprezentând silabe lungi şi scurte, care în engleză de obicei corespund silabelor accentuate şi neaccentuate. În general, prozodiştii adepţi ai teoriei grafice încearcă să întocmească scheme sau modele metrice pe care poetul trebuie să le respecte strict. [...] Oricine înţelege astăzi că versul ar fi cum nu se

poate mai monoton dacă ar urma într-adevăr, cu exactitate, modelele grafice. Teoria continuă să persiste mai ales în şcoli şi în manualele elementare [...] Metrica grafică ştie că metrul nu e o simplă chestiune de sunet, că există un model metric pe care ea îl consideră parte integrantă a poemului sau baza acestuia.

Cel de-al doilea tip de teorii despre metru este reprezentat de teoria «muzicală», întemeiată pe concepţia, corectă până la un punct, potrivit căreia rolul metrului în poezie este analog cu acela al ritmului în muzică, metrul fiind înfăţişat în modul cel mai potrivit prin note muzicale. [...] Conform acestui sistem, fiecărei silabe i se atribuie o notă muzicală, de înălţime nedeterminată. Lungimea notei este fixată destul de arbitrar, acordându-se câte o doime pentru fiecare silabă lungă, câte o pătrime pentru fiecare silabă semiscurtă, câte o optime pentru fiecare silabă scurtă şi aşa mai departe. [...] Potrivit acestei teorii, deosebirea dintre iamb şi troheu se cuvine interpretată într-un mod cu totul nou, iambul fiind caracterizat doar printr-o anacruză, considerată extrametrică sau inclusă în versul precedent. [...]

Un al treilea tip de teorii despre metru, metrica acustică, se bucură în prezent de o largă audienţă. Ea se bazează pe cercetări obiective, folosind adesea unele instrumente cum ar fi oscilograful care permite înregistrarea şi chiar fotografierea fenomenelor concrete ce se produc în cursul recitării versurilor [...] Ideea că datele obţinute de oscilograf sunt direct aplicabile la studiul metricii este greşită. Timpul în limbajul versurilor este un timp de aşteptare. După trecerea unui anumit timp, ne aşteptăm să auzim un semnal ritmic, dar nici periodicitatea nu trebuie să fie exactă, şi nici semnalul nu trebuie să fie într-adevăr puternic, atâta timp cât noi îl simţim puternic [...] Studiat cu metode pur acustice sau muzicale, modelul versului este inaccesibil şi de neînţeles. Şi este cu neputinţă ca într-o teorie a metricii sensul versului să fie ignorat. [...] De aceea formaliştii ruşi au încercat să aşeze metrica pe o bază complet nouă. Termenul de picior le pare nepotrivit, deoarece există numeroase versuri fără picioare [...] În studierea poeziei metrice obişnuite, formaliştii ruşi foloseau metode stilistice pentru a stabili relaţia dintre modelul metric şi ritmul vorbirii. Poezia este considerată ca un complicat sistem contrapunctic care reprezintă un compromis între metrul impus şi ritmul obişnuit al vorbirii, căci, aşa cum plastic se exprimă ei, poezia constituie «un act de violenţă organizată» împotriva limbii vorbite. Ei fac o distincţie între «impulsul ritmic» şi modelul metric. Modelul este static, grafic, «impulsul ritmic» este dinamic, progresiv. Noi anticipăm semnalele care vor urma [...] Se recunoaşte acum că sunetul şi metrul nu trebuie să fie izolate de sens, şi că se cuvin a fi studiate ca elemente ale ansamblului operei literare“.

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* pag. 216-229; trad. Rodica Tiniş)

„Repetarea în timp, care reprezintă esenţa ritmului poetic, se bazează pe o anumită normă, numită metru; ritmul poeziei reprezintă realizarea acestei norme“. [...] „Ştiinţa despre metru se numeşte *metrică.*

Uneori, aceasta este în mod eronat identificată cu teoria versificației, deși metrica nu epuizează toată problematica versului, propunându-și o sarcină relativ limitată, și anume studierea versului din punctul de vedere al ritmului. Așadar, aceasta nu este decât o parte componentă a teoriei generale despre versificație".

(IOSIF HRABAK, *Introducere în teoria...*, pag. 37-39; trad. Anca Irina Ionescu)

PICIOR (METRIC) (lat. *petiolus*). Vezi și **METRU.** Mai multe silabe scurte și lungi sau accentuate și neaccentuate care alcătuiesc împreună o unitate ritmică. Grup de silabe constituind măsura elementară a versului, în metrica greacă și latină; o unitate a *arsisului* și a *thesisului.*

„Cele mai mici unități purtătoare ale impulsului metric și care se repetă cu o anumită regularitate într-o serie de versuri se numesc picioare. Fiecare picior trebuie să conțină acel element care este purtător al impulsului metric, în cazul versului silabotonic (ceh, de pildă), un accent lexical. Așadar, piciorul mai poate fi definit, pentru acest tip de vers, ca o grupă de silabe cu un singur accent tonic. Acea parte a piciorului în care se găsește elementul purtător al accentului metric (ictus) se numește timp greu; acea parte a piciorului care nu este accentuată din punct de vedere metric se numește timp ușor (arza) [...] În versificația strict silabică se folosește uneori termenul picior pentru a denumi silaba (versul de opt silabe este numit de opt picioare, octosilabic etc.), denumire nu tocmai adecvată, întrucât purtătoarea metrului nu este silaba, ca atare, ci gruparea de silabe, iar în versurile mai lungi, emistihul".

(IOSEF HRABAK, *Introducere în teoria* ... p. 43-45; trad. Anca Irina Ionescu)

„Silabele limbilor antice se împărțeau în lungi și scurte. Silaba lungă era reprezentată de semnul „–", iar cea scurtă de „v". Silaba scurtă dura într-o interpretare muzicală o moră, iar cea lungă două more. Astfel picioarele antice (tacturile) reprezentau o combinație de silabe lungi și scurte. Forma scurtă a piciorului își avea denumirea sa. [...] În versuri, granițele dintre picioare și cuvinte *(spațiul interverbal)* puteau să nu coincidă, dar sfârșitul versului, după care trebuia să urmeze pauza, coincidea obligatoriu cu sfârșitul cuvântului. Ultimul picior putea să fie egal ca mărime cu celelalte. Dacă era mai scurt decât celelalte, versul se numea catalectic, dacă era egal cu celelalte – acatalectic, dacă era mai lung decât celelalte – hipercatalectic. Pe fiecare picior cădea un accent, denumit *ictus*. Silaba pe care cădea ictusul se numea *arsis*, spre deosebire de partea neaccentuată a piciorului (*thesis*). De obicei ictusul cădea pe prima silabă lungă a piciorului. [...] Astfel erau două caracteristici principale ale piciorului: lungimea în more și poziția ictusului. Versul era determinat de numărul și de caracterul picioarelor. Versul cel mai răspândit era hexametrul, format din picioare de patru more

cu ictusul pe prima silabă. Dintre toate picioarele de patru more sunt două care încep cu o silabă lungă (care poate să primească asupra sa accentul ritmic): spondeul şi dactilul. Hexametrul era format din spondee şi dactili, al cincilea picior fiind dactil, iar în ce priveşte pe cel al şaselea, acesta era în mod obligatoriu format din două silabe şi putea să fie egal cu celelalte (spondeul) sau mai scurt (troheul).“

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii...* p. 140-142;
trad. Leonida Teodorescu)

POEZIE (gr. *poiesis* = „creaţie“). Arta de a combina sonorităţi, ritmuri, cuvinte ale unei limbi pentru a evoca imagini, a sugera sentimente, emoţii. Operă, poem în versuri de mică întindere.

„Dacă A înseamnă înălţimea şi lărgimea, O înălţimea şi adâncimea, E golul abstract şi nobleţea, I viaţa şi putrezirea, U e procreaţia şi moartea. Prin A invocăm puterea, prin O lumina, prin E spiritul, prin I lumea carnală şi prin U ţărâna maternă. Acestor cinci sunete, cu puritatea şi tulburările lor, cu amestecurile şi întrepătrunderile lor, consoanele le adaugă multilateralitatea materiei şi mişcării. Puţine chei deschid drum spre preaplinul lumii, aşa cum o face limbajul pentru ureche“.

(ERNST JÜNGER, *Lauda vocalelor,* în *Secolul 20,* nr. 325-326-327;
trad. Grete Tartler)

„Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziţia lor în frază etc. dobândesc în limbajul poetic virtuţi şi funcţii pe care nu le au ca simple expresii cotidiene. În limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanţe, care solicită atenţia şi ca atare. S-ar zice că stările sufleteşti exprimate în poezii câştigă, datorită acestor virtuţi actualizate ale cuvintelor, potenţa unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăşi substanţa lor sonoră şi prin structura lor sensibilă, prin articularea şi ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conţinutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăşi materia, configuraţia şi structura lor materială. Limba poetică nu întrebuinţează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci şi pentru unele virtuţi latente ale lor, pe care tocmai poetul ştie să le actualizeze. Aceste virtuţi ţin de substanţa sonoră şi ritmică ca atare. Cuvântul *poetic* este în materialitatea sa desigur *altceva* decât o stare emotivă sau un gând, dar el reprezintă tocmai în materialitatea sa şi ceva *analogic* stării emotive sau gândului. Limbajul poetic este prin urmare, prin latura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare, ceva *metaforic.* Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, nu apar dintr-o dată revelate. Încă o dată: limbajul cu adevărat poetic are acest aspect *metaforic,* chiar şi atunci când nu utilizează metafore propriu-zise. Limba poetică se deosebeşte de proza zilnică tocmai prin acest aspect, mulţumită căruia ea, în calitate de lume sonoră şi ritmică, devine icoana miraculoasă a unor stări sau lucrări, exprimate de altă parte şi conceptual prin ea“.

(LUCIAN BLAGA, *Trilogia culturii,* p. 313-314)

„Poezia este o artă a Limbajului; anumite combinări de cuvinte pot produce o emoţie pe care altele nu o produc şi pe care noi o numim *poetică.* Ce fel de emoţie este aceasta? În mine o recunosc după faptul că toate obiectele posibile ale lumii obişnuite, exterioare sau interioare, fiinţele, evenimentele, sentimentele şi actele – rămânând, în privinţa aparenţelor, ceea ce ele sunt de obicei – se găseau deodată într-o relaţie indefinibilă, dar minunat de potrivită cu modurile sensibilităţii noastre generale. Adică, aceste lucruri şi fiinţe cunoscute – sau mai degrabă ideile care le reprezintă – îşi schimbă într-un anume fel valoarea. Se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decât în modurile obişnuite; ele se găsesc (permiteţi-mi această expresie) *muzicalizate,* având rezonanţe unele prin altele şi corespund parcă armonic. Universul poetic astfel definit prezintă mari analogii cu ceea ce putem presupune despre universul visului. [...] Mersul, ca şi proza, vizează un obiect precis. Este un act îndreptat către ceva la care vrem să ajungem. Circumstanţele de moment [...] sunt cele care impun mersului aspectul, direcţia, viteza şi îi dau un termen finit. Toate caracteristicile mersului se deduc din aceste condiţii instantanee, care se combină în mod specific de fiecare dată. Toate deplasările în mers sunt nişte adaptări speciale, dar care de fiecare dată sunt abolite și absorbite parcă de împlinirea actului, de scopul atins. Dansul este cu totul altceva. El este, fără îndoială, un sistem de acte; acte care-şi au însă finalitatea în ele însele. Dansul nu are nici o destinaţie. Iar dacă urmăreşte vreun ţel, acesta nu este decât unul ideal, o stare, o încântare, o nălucă, o limită a vieţii, un surâs – care apare în final pe figura celui care cerea acest surâs spaţiului vid. Nu este vorba, aşadar, de a efectua o operaţie finită, a cărei ţintă e situată undeva în mediul înconjurător; ci de a crea şi întreţine, exaltând, o anume stare, printr-o mişcare periodică ce poate fi executată pe loc; iar această mişcare să nu fie impusă de văz, ci să fie provocată și condusă prin ritmurile auditive. Dar, oricât de deosebit ar fi dansul de mersul obişnuit şi de mişcările utilitare, notaţi această remarcă nespus de simplă: el se serveşte de aceleaşi organe, oase, de aceiaşi muşchi, dar altfel coordonaţi şi altfel excitaţi.

Aici ne întâlnim cu opoziţia dintre poezie şi proză [...] Limbajul care tocmai mi-a servit pentru a-mi exprima dorinţele, scopul, cerinţele, părerea, acest limbaj care şi-a îndeplinit sarcina se stinge de îndată ce s-a ivit. L-am emis pentru ca el să piară, să se transforme în spiritul nostru în cu totul altceva; şi voi şti că am fost înţeles după acest fapt remarcabil că discursul meu nu mai există: el este în întregime înlocuit de sensul său – adică de imagini, impulsuri, reacţii sau acte care vă aparţin: pe scurt, printr-o modificare interioară a voastră. Rezultă de aici că perfecţiunea acestui fel de limbaj, a cărui unică destinaţie este de a fi înţeles, constă evident în uşurinţa cu care el se transformă în cu totul altceva. Dimpotrivă, poemul nu moare pentru că a trăit: el este făcut tocmai pentru a renaște din propria-i cenușă și pentru a redeveni la nesfârșit ceea ce era. Poezia se recunoaște după proprietatea că tinde a fi reprodusă în forma sa: ea ne provoacă să o reconstituim întocmai."

(PAUL VALÉRY, *Poezii. Dialoguri,* p. 582; 509-591; trad. Marius Ghica)

„Etimologia *poeziei* ne duce la grecescul *poiesis* care însemna, derivând din versul *poiein* (a face), *creaţie, facere, producere.* Atât sensurile verbului cât şi cele ale substantivului conotează noţiuni ca îndemânare, tehnică, eficacitate; e suficient, spre a ne convinge, să ne aruncăm ochii într-un dicţionar. *Poiein* e înregistrat cu înţelesurile: a face, a fabrica, a executa, a confecţiona; a crea, a produce; a acţiona; a fi eficace. *Poiema* înseamnă, la Herodot, lucrarea manuală; la Platon, poem. *Poietis* are sensul de confecţionare la Herodot; în attică desemnează operă poetică. *Poietes* înseamnă autor, creator, legislator (Platon); artizan, meşteşugar (Xenofon, Platon); şi, în sfârşit, poet. (...) Nu trebuie uitat însă că noţiunea de poezie a fost strâns legată, din cele mai vechi timpuri, de noţiunea de *vers:* poezia apare ca vorbire sau scriere în versuri, spre deosebire de vorbirea sau scrierea în proză. O asemenea distincţie pur formală între poezie şi proză n-a întârziat să fie socotită insuficientă şi atitudinea lui Aristotel în această privinţă e deplin semnificativă: simpla folosire a versului nu e un semn al poeziei, a cărei esenţă trebuie căutată în *mimesis* şi nu în raporturi exterioare de felul celor metrice [...] Chiar dacă nu ca o condiţie suficientă, versul a fost resimţit şi este încă [...] drept o condiţie *necesară* a poeziei."

(MATEI CĂLINESCU, *Conceptul modern ...* p. 9-10)

RIMĂ (fr. *rime*). A apărut în poezia orientală. Aproape necunoscută în poezia greacă şi latină. Începând cu sec. XII, *rima* denumeşte ultimul picior al versului. Revenirea aceluiaşi sunet la finalul a două sau mai multe versuri.

„Prin rimă pur şi simplu, se înţelege rima finală. Avem rimă (finală) atunci cînd, în două sau mai multe cuvinte, ultima vocală accentuată, dimpreună cu tot ceea ce urmează după ea, prezintă identitate fonetică. Aşadar, rima poate fi monosilabică, bisilabică, trisilabică (...) Dacă identitatea începe de la penultima vocală accentuată, rima se numeşte abundentă. Identitatea şi a consoanelor situate în silaba accentuată înaintea vocalei nu contează în limbile romanice ca supărătoare; francezii vorbesc atunci chiar despre o rimă «completă.»"

(W. KAYSER, *Opera literară,* p. 144-145; trad. H.R. Radian)

„Din punctul de vedere al numărului silabelor, avem în româneşte trei feluri de rime:

1) Rime monosilabice, ultime, trunchiate sau masculine care constau dintr-o singură silabă accentuată;

2) Rime bisilabice, penultime, plane sau femenine care constau din două silabe, din care penultima e accentuată; şi

3) Rime trisilabice, antepenultime sau sdrucciole care constau din trei silabe, şi având accentul pe antepenultima".

(M. DRAGOMIRESCU, GH. ADAMESCU, *Poetica,* p. 51-52)

„Rima este un fenomen extrem de complex. Ca repetiţie (sau semirepetiţie) a sunetelor ea nu are decât o funcţie eufonică. Rimarea voca-

lelor este determinată, după cum a arătat Henry Lanz în *Physical Basis of Rime (Bază fizică a rimei),* de repetarea armonicelor lor. Dar, deşi poate fi fundamentală, această latură sonoră nu este, evident, decât un aspect al rimei. Mult mai importantă din punct de vedere estetic este funcţia ei metrică, rima marcând terminarea unui vers, sau acţionând ca organizator, uneori singurul organizator, al structurii strofei. Dar, în primul rând, rima are un sens, şi de aceea este foarte strâns legată de întregul caracter al unei opere poetice. Datorită rimei cuvintele sunt juxtapuse, corelate sau opuse unele altora".

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* p. 212-213; trad. Rodica Tiniş)

RITM (lat. *rhytmus,* gr. *rhytmos* = „număr", „măsură", „cadenţă"). În prozodie, cadenţă regulată imprimată prin distribuirea elementelor lingvistice (accente, timpi etc.) într-un vers sau frază muzicală. Cadenţă, tempo.

„*Ritmul* şi forma sa specializată, *metrul,* depind de repetiţie şi aşteptare. Fie că se repetă ceea ce e aşteptat, fie că nu se repetă, toate efectele ritmice şi metrice izvorăsc din anticipaţie. Această anticipaţie se manifestă de regulă inconştient. Anumite secvenţe de silabe, atât ca sunete, cât şi ca imagini ale mişcărilor vorbirii, pregătesc spiritul pentru înregistrarea unor anumite secvenţe ulterioare, nu pentru altele [...] Efectul produs de ceea ce urmează în fapt depinde în foarte mare măsură de această pregătire inconştientă şi constă mai cu seamă în modificarea ulterioară a aşteptării [...] Această textură de aşteptări, satisfacţii, dezamăgiri, surprize produse de lanţul silabic este ritmul. Iar sonoritatea cuvintelor este pe deplin pusă în valoare numai prin intermediul ritmului".

(I.A. RICHARDS, *Principii ...,* p. 138-141; trad. Florica Alexandrescu)

„RITMUL. 1. Generalităţi.

Ritmul este succesiunea într-o anumită ordine, în timp, a elementelor sensibile auditiv.

Pentru realizarea ritmului poezia foloseşte alternarea la intervale egale a silabelor accentuate cu silabe neaccentuate. În organizarea versului (sau a strofei) creatorul trebuie să aibă în vedere o izocronie specifică. Dar această izocronie o poate interpreta numai cititorul, prin modularea vocii, prin marcarea accentelor principale ale expresiei verbale. Reunirea unei silabe accentuate cu o silabă neaccentuată sau cu două silabe neaccentuate formează o unitate ritmică şi se numeşte picior sau măsură. Piciorul din poezie corespunde cu măsura din muzică. Cu toate că piciorul este un termen tehnic moştenit din antichitate, unii autori ar fi înclinaţi a-l înlocui cu termenul tehnic *măsură*, probabil pentru a demonstra legătura ce există între poezie şi muzică. Putem accepta şi acest punct de vedere.

Fiecare picior (măsură) se compune din două părţi: arza, silaba accentuată, şi teza, silaba neaccentuată. În poezia românească, arza trebuie să coincidă cu accentul tonic (natural) al cuvântului, cu accen-

tul principal şi în subsidiar cu accentul secundar, iar teza va coincide totdeauna cu o silabă neaccentuată. Excepţii la această regulă se întâlnesc, sporadic, numai în poezia populară, când arza – accentul poetic – nu corespunde cu accentul tonic al cuvântului. În poezia cultă astfel de excepţii nu sunt recunoscute şi deci nerecomandabile. Prin reunirea mai multor picioare (măsuri) într-un şir ritmic obţinem un vers. Prin urmare subdiviziunea versului este piciorul, iar subdiviziunea piciorului este silaba.

Felul măsurilor care se utilizează în poezia modernă sunt: *troheul; iambul; dactilul; amfibrahul.*

Dintre aceste tipuri de măsuri poezia modernă foloseşte troheul, iambul şi amfibrahul. Dactilul este ultimul ca frecvenţă. Versuri anapestice se scriu foarte rar. Anticii foloseau troheul, iambul şi dactilul cu spondeul; rar se foloseau şi alte tipuri de măsuri. Vom prezenta informativ întreaga listă de măsuri folosite de antici:

a) *Măsuri compuse din două silabe: 1.* Pirihicul, *2.* Troheul, *3.* Iambul, *4.* Spondeul

b) *Măsuri compuse din trei silabe: 5.* Tribrahul, *6.* Dactilul, *7.* Amfibrahul, *8.* Anapestul, *9.* Creticul, *10.* Bahicul, *11.* Antibahicul, *12.* Molosul

c) *Măsuri compuse din patru silabe: 13.* Proceleusmaticul, *14.* Peonul I, *15.* Peonul II, *16.* Peonul III, *17.* Peonul IV, *18.* Ionicul mare, *19.* Ionicul mic, *20.* Coriambul, *21.* Antiopastul, *22.* Diiambul, *23.* Ditroheul, *24.* Dispondeul, *25.* Epitritul I, *26.* Epitritul II, *27.* Epitritul III,*28.* Epitritul IV.

Anticii grupau, teoretic, picioarele scurte, cele compuse numai din două silabe, câte două într-o măsură. Picioarele compuse din trei silabe formau ele singure o măsură. Această grupare a picioarelor scurte era privită ca artificială şi, practic, nu se ţinea cont de ea la scandare.Din cele 28 de tipuri de măsuri folosite în poezia antică, poezia română a adoptat numai acelea în componenţa cărora intră o singură silabă accentuată însoţită de una sau două silabe neaccentuate şi a renunţat total la măsuri compuse numai din silabe neaccentuate (scurte) sau numai din silabe accentuate (lungi).Numărul minim de picioare dintr-un vers este limitat la unul, iar numărul maxim la 8. Versuri mai lungi de 8 picioare nu se scriu, şi acestea numai în ritm binar. Ritmul ternar este limitat la 6 picioare.

Întrucât versul antic se baza pe cantitate, silabe lungi şi scurte, subdiviziunea unui picior era, în ultimă instanţă, *mora*, o unitate de timp care echivala cu pronunţarea unei silabe scurte. Prin urmare, piciorul numit pirihic, compus din două silabe scurte, era egal cu două more. Dacă analizăm din acest punct de vedere un troheu, compus dintr-o silabă lungă şi una scurtă, – v, îl putem reprezenta grafic astfel: – v = *vv* v = 3 more. Iar un dactil poate fi reprezentat grafic astfel: – v v = *vv* v v = 4 more. De aici posibilitatea ca un spondeu, – –, să poată fi echivalent cu dactilul, ambii având valoare de 4 more. Cu timpul, nu s-a mai făcut deosebire între silabe lungi şi silabe scurte. Calitatea silabelor a luat locul cantităţii silabelor, ceea ce înseamnă că *accentul* a început să organizeze picioarele metrice în sensul de astăzi.

În această situație nu se mai putea vorbi despre o scandare, ci numai despre o recitare a versurilor, care însă nu diferea mult de o citire în proză. Se recita monoton, recitatorul având grijă să dea valoarea unei more fiecărei silabe. În poezia modernă silaba accentuată a luat definitiv locul silabei lungi. Aceasta ne îndreptățește să adoptăm linioara (–) care în versul antic desemna silaba lungă, pentru silaba accentuată, iar (v) pentru silaba neaccentuată.

Denumirea versurilor se face după numărul picioarelor ce-l compun, astfel: *1* picior se numește monopodie sau monometru, *2* picioare se numesc dipodie sau bimetru [...] *8* picioare se numesc octopodie sau octometru. Denumirea de *podie* – *picior* și cea de *metru* – *măsură* sunt sinonime.

Numărul picioarelor dintr-un vers este fix, iar dacă variază de la vers la vers, această variație trebuie să fie rezultatul elaborării și nu al neglijenței în versificare. Numărul fix de unități ritmice asigură *simetria versului* și implicit *simetria strofei,* după caz. Să luăm ca exemplu o strofă din poezia *Pe aceeași ulicioară* de Eminescu:

Pe aceeași ulicioară	*x – v / – v / – v / – v //*	= 8 silabe
Bate luna în ferești,	*a – v / – v / – v / – //*	= 7 silabe
Numai tu de după gratii	*x – v / – v / – v / – v //*	= 8 silabe
Vecinic nu te mai ivești	*a – v / – v / – v / //*	= 7 silabe

Această poezie e scrisă în tetrametru trohaic. Fiecare vers are câte 4 picioare (unități metrice), cu toate că versurile 2 și 4 au numai câte 7 silabe, fiind catalectice, cu o silabă neaccentuată lipsă din piciorul final, pentru că silaba accentuată prezentă la fine ține loc de măsură întreagă și nu alterează tetrametria întregii poezii. Prin urmare nu atât numărul silabelor este important, ci numărul accentelor, al unităților ritmice care asigură simetria versului și, implicit, a strofei."

(AL. ȘTEFĂNESCU, MARIA BĂRCĂNESCU, *Tratat de versificație,* p. 36-40)

VERS (fr. *vers,* lat. *versus* = „șir al scrierii", „rând"; „pereche de brazde, brazdă întoarsă"). Ansamblu de cuvinte măsurate după anumite reguli (rimă etc.), ritmate după cantitatea silabelor (în latină și greacă), după accentuare (în germană, engleză), după numărul silabelor (în franceză). Așadar, versuri *metrice,* versuri *ritmice,* versuri *silabice*. Versul *alb* nu are rimă, „este un vers de zece silabe, fără rimă, cu ritm ascendent" (J. Hrabak); versul *liber* are metri și rime regulate, în poezia clasică, ori nu respectă nici o regulă prozodică, în poezia modernă. Un vers care se termină cu silabă accentuată se numește *masculin,* iar unul terminat cu o silabă neaccentuată, *feminin.*

„*Versul* își are originea în plăcerea omenească de a percepe egalitatea, potrivirea. Tot de această plăcere se leagă toate modalitățile

versului: ritmul, metrul, strofa, rima, aliteraţia, refrenul şi alte efecte similare. Deoarece există unii cititori care confundă de obicei ritmul cu metrul, aş face poate mai bine să precizez că primul se referă la *caracterul* picioarelor metrice (adică la aranjarea silabelor), iar al doilea la *numărul* picioarelor metrice. Astfel prin «ritm dactilic» exprimăm o secvenţă de dactil; prin «hexametru dactilic» ne referim la un vers sau la o măsură care e formată din şase asemenea dactili".

(E. ALLAN POE, *Principiul poetic,* p. 60; trad. Mira Stoiculescu)

„Versul reprezintă o unitate de diviziune ritmică-sintactică şi intenţională a textului poetic. Această definiţie, la prima vedere extrem de rudimentară şi necomportând nimic nou, presupune că receptarea unui fragment izolat de text drept vers constituie un act aprioric, că ea trebuie să preceadă relevării «indiciilor» concrete ale versului. În conştiinţa autorului şi a auditorului său trebuie să existe dinainte, în primul rând, ideea de poezie şi, în al doilea rând, un sistem reciproc acceptat de semnale, care să oblige atât pe cel care transmite, cât şi pe cel care receptează să se *acordeze* la acea formă de conexiuni ce se cheamă poezie. [...] Ideea că textul receptat de noi este o poezie şi că, implicit, acest text se divide în versuri reprezintă un dat primar, iar diviziunea propriu-zisă a textului în versuri concrete – unul secundar. Tocmai în acest caz începem să căutăm în text o anume izometrie a versului, resimțind absența oricăruia dintre indiciile versului drept o prezență – minus, care nu destramă sistemul ca atare".

(I. M. LOTMAN, *Lecții de...* p. 186; trad. Radu Nicolau)

„Ce este de fapt versul, din ce este alcătuit, care îi sunt originile (proveniența din dans, respectiv dintr-un mers festiv în ceremoniile religioase?), cum se realizează, cum se comportă în fiecare caz în parte un sistem de versuri față de limbă – toate aceste probleme, și altele, fac din ştiinţa versului o ramură specială a ştiinţei literaturii. Ele ne duc, în parte, în afara domeniului pur lingvistico-literar. Câteva dificultăţi devin vizibile de îndată ce punem de pildă versuri germane alături de versuri franţuzeşti, pe de o parte, şi de versuri greceşti, pe de altă parte. Definiţiile valabile pentru unele nu se mai potrivesc pentru celelalte; stau faţă în faţă diferite sisteme de versuri. Se poate da următoarea definiţie generală a versului: «Versul face dintr-o grupă de cele mai mici unităţi articulatorice (silabele) o unitate ordonată». Această unitate se transcende, adică cere o continuare corespunzătoare".

(W. KAYSER, *Opera literară,* p. 133; trad. H.R. Radian)

„Cu mult mai atrăgătoare ni se pare nouă chestiunea noutăţii versului liber în cadrul literaturii române. De altfel, faţă de satisfacţia zgomotoasă a simboliştilor francezi de a fi descoperit noul vers modern, mai toţi scriitorii străini, câţi s-au lăsat preocupaţi de problema acestei noutăţi, au căutat a o diminua. Astfel, la Ancheta lui Marinetti, italienii Arturo Colautti şi Luigi Capuana declară, primul, că versul liber nu este altceva decât endecasilabul *sciolto* italienesc, iar al doilea că reia propria sa formă, din 1883, numită *semiritmo*; germanii Richard

Dehmel şi Arno Holz afirmă că poezia lor naţională de la Goethe s-a eliberat de metrul fix, reforma simbolistă fiind o simplă influenţă germană, iar Holz îşi mai aminteşte şi de al său «ritm liber» din 1899 ca de un vers superliber; criticul englez Arthur Symons asimilează versul liber cu însăşi legea versificaţiei engleze; în sfârşit, din toate răspunsurile, exceptând pe ale poeţilor francezi, al unui spaniol şi al unui portughez, rezultă că versul liber îşi trage originea cam de pretutindeni. Iar cât priveşte literatura franceză, încercarea de a-l lega de o tradiţie naţională, şi anume de versul vechilor romanţe franţuzeşti, a făcut-o Rémy de Gourmont în *l'Esthétique de la langue française*. La cei mai mulţi dintre scriitorii anchetaţi intenţia de a reduce însemnătatea chestiunii este evidentă. Căci, oricum, nici unul n-a putut afirma limpede, adică neinterpretabil, că versul liber, ca mijloc de recucerire a ritmului organic despre care se poate vorbi doctrinal şi nu prozodic, le era cunoscut în concret mai dinainte.

Dar nouă ne vine uşor să vorbim despre noul vers, fiindcă Macedonski ni l-a revelat din propriu impuls. Iar dacă, adăugând, poeţii noştri de azi îl practică pe o scară atât de întinsă, cum văzurăm de la începutul acestor consideraţii, e semn că versul liber se potriveşte cu geniul limbii noastre. Macedonski, numai faţă de un trecut naţional tot prozodic, îl inventează în 1880; însă faţă de poezia fără canoane, faţă de ritmurile vii ale instinctului artistic popular, versul liber la noi nu putea fi «inventat»: exista din veac. În această poezie simplă, fără grijă de rimă, fără teamă de capetele şirurilor care nu ies la măsură, urmărim mişcarea înceată de nori alburii ai simţirii, ni se taie în cuvinte însuşi profilul emoţiei exprimate:

Săraci brazi încetinaţi,
Voi la ce vă legănaţi?
Cum să nu ne legănăm
Când noi singuri rămânem,
La Sfântă Măria Mare
Pornesc oile la vale
Şi rămân stânile goale.
Rămân stâni
Fără stăpâni
Strunguțe
Fără oițe
Scaune
Fără băcițe
Munte
Fără oi mărunte.

(*T. Pamfile,* Cântece de ţară)

Balada *Iancu Mare* dispune de efecte ritmice atât de neaşteptate, încât e îndoială dacă nu cumva ritmul cuvintelor preţuieşte mai mult decât ceea ce se cere de la turci şi se obţine:

. . . .
Ia să-mi daţi, dacă mă vreţi
Turc ca voi să mă vedeţi,
Vro cincizeci
De berbeci

Berci
Cu coarnele răsucite,
La gâturi cu pietre scumpe.
. . . . să-mi daţi
Vro cincizeci de boi bălţaţi
Cu vărgi negre pe spinare,
Rotogoale
Pe supt poale
Şi-n vârful corniţelor
Smarandul hasnalelor
Din darul cadânelor (Colecţia *G. Dem. Teodorescu*)

Se pare dar că imitaţia versului liber francez ne-a ajutat să luăm cunoştinţă, încă o dată şi sub altă formă, de tradiţia ritmurilor instinctive ale poeziei noastre populare.“

(VLADIMIR STREINU, *Versificaţia modernă,* p. 285-287; 316-324)

ACATALECTIC (gr. *a* = „fără"; *katalegein* = „a sfârşi"). Vers (antic) cu unităţile metrice complete, fără silabe lipsă ori în plus. Vezi *catalectic* şi *hipercatalectic.* Denumire preluată şi de versificaţia modernă. De pildă, versul *trohaic* acatalectic:

Pes-te vâr-furi tre-ce lu-nă
— v — v — v — v
(*M. Eminescu*)

ACCENT (fr. *accent* din lat. *accentus* = „sunet", „ton"; „intonaţie"). Accentul metric se mai numeşte *ictus* (vezi). Intonaţia anume a unei silabe pusă în evidenţă prin mărirea intensităţii vocii ori prin tonul variat. În limba română accentul nu are loc fix. Cel mai frecvent este accentul pe silaba ultimă, penultimă *(fru-mós, cár-te),* apoi antepenultimă *(lím-pe-de).* Aşadar, cuvintele sunt oxitone, paroxitone şi, respectiv, proparoxitone. Accentul natural al cuvântului se mai numeşte şi *accent tonic.* Alături de accentul *principal,* în poezie (sau în vorbire) poate să apară şi un accent *secundar.*

ADONIC (ADONEU) (fr. *adonique,* din gr. *adonis,* de la Adonis, cel invocat în finalul *strofei safice* – vezi capitolul *Genuri şi specii literare.)* Versul *adonic* sau *adoneul* este alcătuit dintr-un *dactil* acatalectic şi unul catalectic: – v v / – v. De exemplu „Mie redă-mă", din *Oda în metru antic* eminesciană, este un adoneu.

AFEREZA (gr. *aphairesis* = „cădere, eliminare"). Suprimarea unuia sau a mai multor foneme de la începutul unui cuvânt, din necesităţi impuse de ritm. Afereza lui *î* e cea mai frecventă în poezia noastră.

Şi cu doru-mi singurel
De mă-ngân numai cu el. (*M. Eminescu*)

E-ntinsă-n haine albe cu faţa spre altariu (*M. Eminescu*)

ALCAIC (fr. *alcaique,* lat. *alcaicus,* de la numele poetului grec *Alkaicos* – Alceu – din secolul al VII-lea î.e.n.) Versul alcaic denu-

meşte succesiunea dublu-*iamb, peon II, cretic* folosită, de pildă, de Horaţiu sau, mai târziu, de Hölderlin şi Swinburne. Versuri greceşti ori latine şi strofa în care ele figurează (2 versuri de 11 silabe, 1 vers de 9 şi un vers de 10 silabe).

ALEXANDRIN (fr. *alexandrin*, lat. *alexandrinus* de la numele poetului francez Alexandre de Paris – sec. XII – sau de la titlul romanului *Alexandre le Grand* scris de Lambert-li-Cors, apoi de Alexandre de Paris). Vers *iambic* de 12-13 silabe cu cezură după iambul al treilea.

„Versurile cele mai lungi în limba franceză sunt acele ce se numesc alexandrine, care se zic şi eroice. Prin acestea se scrie epopeea, tragedia, oda, poezia didactică şi însăşi satira. Unii zic că i s-a dat acest nume de la Alexandru Paris, ce se zice că făcea asemenea versuri; tot însă ce este mai probabil este că în secolul XII s-a scris o poemă intitulată *Alexandru*, în care pentru prima oară s-au văzut asemenea versuri. După francezi, alexandrinul se compune din nouăsprezece silabe când este masculin, cum zic ei, sau trunchiat; iar de va fi feminin sau plan, silabele s-ar putea număra până la treisprezece. Măsura cea adevărată a alexandrinului este iambică şi izotonă cu a versului plan de patrusprezece silabe din limbile ce au prozodie ca cea greacă, latină, italiană şi a noastră, şi a versului trunchiat de treisprezece silabe. [...] Alexandrinul plan se compune din două versuri ce îi sunt emistihuri, de câte şapte silabe fiecare. În cel trunchiat izoton primul emistih plan este de şapte silabe şi al doilea trunchiat de şase.

Pedele cu care se măsoară alexandrinul sunt iambe: v –

v – v – v – v / v – v – v – v

[...] Alexandrinele române, mai exacte decât cele franceze şi măsurându-se prin iambe, nu sufăr, ca cele franceze, să înceapă şi prin trohee, să aibă adică prima şi a treia silabă întonată; şi când se întâmplă să ducă o asemenea întonare, sunt din cele dizgraţiate. “

(I. HELIADE RĂDULESCU, *Critica* ...,p. 212-214)

„*Alexandrinul* este versul tipic pentru tragedia franceză clasică (secolul al XVII-lea). Este un vers silabic de douăsprezece picioare, cu rimă şi death dieză permanentă după silaba a şasea. Ultima silabă înainte de diereza mediană şi ultima silabă a versului au accent lexical; după ultima silabă mai poate urma încă o silabă neaccentuată; în acest caz versul are treisprezece silabe şi se numeşte feminin.“

(J. HRABAK, *Introducere în teoria versificaţiei*, p. 179)

ALITERAŢIE (fr. *allitération* din lat. *ad* + *litera* = „literă“). Sinonim *parachreză.* Repetarea unei consoane sau a unui grup de consoane la începutul sau în interiorul cuvintelor dintr-o

frază ori dintr-un vers, în intenţii stilistice, pentru efectul muzical. (Vezi capitolul *Figuri de stil*).

AMFIBRAH sau BRAHICOREU (fr. *amphibraque* din gr. *amphi* = „din două părţi"; *brachys* = „scurt"). Un picior metric (pes) de trei silabe (patru more), cea din mijloc accentuată: v – v. Frecvent în poezia modernă. Vezi **PICIOR.** Accentul în ritmul amfibrahic cade pe silabele 2, 5, 8, 11 etc. (I. Funeriu).

Ritm „intelectual" prin excelenţă în opinia lui Mihail Dragomirescu, prezent deja la Dosoftei, Nicolae Văcărescu, Ion Budai-Deleanu, strălucind la Eminescu.

O, moar-tea e-un cha-os o ma-re de ste-le
v – v / v – v / v – v / v – v
Când via-ţa-i o bal-tă de vi-suri re-be-le
v – v / v – v / v – v / v – v
(M. Eminescu)

A nop-ţei su-bli-mă mă-ias-tră
v – v / v – v / v – v
(*Al. Macedonski*)

"4. ***Amfibrahul.*** Amfibrahul vine, ca frecvenţă în poezia românească, imediat după iamb, un picior compus din 3 silabe: v – v, şi se bucură de mai multă trecere decât dactilul.

a) *Dipodia amfibrahică.* Un exemplu de dipodie amfibrahică avem în poezia *Hora* de Macedonski [...] La toate cele 4 strofe câte are această poezie, versurile 3 şi 4 se repetă. Bacovia ne oferă o dipodie amfibrahică în poezia *Moină,* de altă factură şi mult mai frumoasă ca a lui Macedonski. Fără repetiţii de versuri în maniera rondelului, dar repetând cuvinte în poziţii inversate, conferind poeziei o eufonie interesantă. [...]

b) *Tripodia amfibrahică.* Un exemplu foarte frumos de tripodie amfibrahică ne oferă Eminescu în poezia *Frumoasă-i* din care reproducem numai ultima strofă. La această poezie amfibrahică poetul foloseşte numai rima masculină, specifică metrului iambic.

De ce nu am aripi să zbor!
M-aş face un flutur uşor,
Un flutur uşor şi gentil
Cu suflet voios de copil,
M-aş pune pe-o floare de crin,
Să-i beau sufleţelul din sân,
Căci am eu pe-o floare necaz:
Frumoasă-i ca ziua de azi

La această poezie avem de remarcat catalectismul tuturor versurilor, deci piciorul final nu mai e un amfibrah, ci un iamb. De aici şi rima masculină.

c) *Tetrapodia amfibrahică.* Pentru exemplificare poezia *Mortua est* de Eminescu.

Făclie de veghe pe umezi morminte.
Un sunet de clopot în orele sfinte,
Un vis ce îşi moaie aripa-n amar,
Astfel ai trecut de al lumii hotar.

a v – v / v – v / v – v / v – v //
a v – v / v – v / v – v / v – v //
b v – v / v – v / v – v / v – < //
b v – v / v – v / v – v / v – < //

În strofa aceasta întâlnim o licenţă poetică, poetul spune *umezi,* în loc de *umede,* forma feminină, cum ar fi trebuit să fie corect gramatical. Această licenţă poetică a fost necesitată de ritm. În exemplul anterior, în poezia *Frumoasă-i,* Eminescu a accentuat *Áripi,* iar în *Mortua est* accentuarea este *arípi.*"

(AL. ŞTEFĂNESCU, MARIA BĂRCĂNESCU, *Tratat de versificaţie,* p. 49-50)

AMFIMACRU Vezi **CRETIC**

ANACRUZA (gr. *ana* = „fără", „înainte"; *krousis* = „lovire", „accent"). În muzică, notă ori grup de note care preced prima bară de măsură şi pregătesc primul timp forte. Măsură incompletă la începutul unei compoziţii muzicale. Silabă ori grup de silabe lipsite de accent ritmic care nu fac parte din seria ritmică următoare:

Cum / *lebăda viaţa ei toată visează un cântec divin.*
anacruză   s e r i e d a c t i l i c ă

Anacruza e, aşadar, un element de umplutură.

ANAPEST (ANTIDACTILIC) (fr. *anapeste,* gr. *anapaistos* = „lovit invers"). În poezia greacă şi latină picior alcătuit din două silabe scurte (neaccentuate) şi una lungă (accentuată): v v –. Un *dactil răsturnat.* Vezi **PICIOR:** Ritmul anapestic admite accentul pe silabele 3, 6, 9, 12 etc. (I. Funeriu).

Când o fi să-mi ros-tiţi la cu-vin-te (*B. P. Hasdeu*)
v v – / v v – / v v – v (doi anapeşti + peon III)
De vor-biţi mă fac că n-aud (*M. Eminescu*)
v v – / v – v / – v (anapest + amfibrah + troheu)
A-min-ti-ri-le me-le fil-trau a-pa-rent (*Şt. Aug. Doinaş*)
v v – / v v – / v v – / v v – (patru anapeşti)

„*Ritmul anapestic* al versurilor româneşti (numit uneori şi ritm antidactilic) îşi are raţiunea în existenţa, în limba noastră, a unor cuvinte de structură anapestică: *minunát, înflorít, fermecát, avântát, dezmierdát, bucurós, somnorós, puţintél, rămuríş, aluníş* etc., etc. Laszló Galdi a avansat ideea după care «ritmul anapestic nu e decât o varietate a ritmului iambic. În loc de v – v – v – avem de-a face cu v v – / v v » *(Observaţii asupra poeziei ritmice a lui Eminescu,* p. 260). Ritmul

anapestic însă este ternar şi nu binar ca cel iambic, cu toate că el se află în versul românesc extrem de rar în formă pură, cel mai adesea apare în versurile poliritmice".

(M. BORDEIANU, *Versificaţia ...*, p. 96)

ANTIBAHIC (ANTIBAHEU) Sinonim PALIMBAHEU Picior antic format din *cinci more* (– – v). Vezi **PICIOR**

ANTICADENŢĂ Vezi **CADENŢĂ**

ANTIDACTILIC Vezi **ANAPEST**

ANTIOPAST (ANTISPAST) Picior antic de şase *more* (v – – v). Vezi **PICIOR**

APOCOPĂ (gr. *apokoptein* = „a scoate", „a tăia"). Căderea uneia sau a mai multor foneme la sfârşitul unui cuvânt.

Mormânt făr′ de noroc (*M. Eminescu*)
În oglinda larg-ovală încadrată în argint ... (*G. Bacovia*)

ARITMIC, ARITMIE (gr. *arythmos* = „fără ritm") Neregularitate ori inegalitate ritmică.

ARSIS (ARSA, ARZA) (din gr. *arsis* = „ridicare") În metrica antică, silaba piciorului pe care cădea *ictusul* (accentul) se numea *arsis,* iar cea neaccentuată, *thesis (teza).*

ASCLEPIAD (lat. *asclepiadeum*, de la numele poetului grec *Asclepiade*, sec. III î.e.n). Metru în poezia greacă şi latină compus dintr-un *spondeu* (sau troheu), doi, trei *coriambi* şi un *iamb:*
– v / – v v – / – v v – / v –.

ASONANŢĂ (fr. *assonance,* din lat. *ad* + *sonare* = „a suna", „a face ecou"). Rimă imperfectă cultivată de Vergiliu, apoi de poezia medievală, de barocul occidental (Góngora, Lope de Vega) şi de poezia secolului nostru: Paul Claudel, Maiakovski, Ion Pillat, Bacovia. Atrage prin sugestia de deschidere, de eliberare. Rimă redusă la identitatea ultimei vocale accentuate, fără a se ţine seama de consoane: *casă / fată*. M. Bordeianu numeşte *asonanţă interioară* repetarea periodică în acelaşi vers a unei vocale şi o deosebeşte de *asonanţa* ca rimă imperfectă şi de *aliteraţiune* ca repetare a aceleiaşi consoane.

Argint e pe ape şi aur în aer
Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri

BACHEU (BAHEU, BAHIC) Picior în metrica greacă alcătuit din trei silabe, prima scurtă celelalte două lungi (v – –), adică din cinci *more.* Vezi **PICIOR.**

BISILABĂ (două silabe) Cuvintele alcătuite din două silabe pot fi *trohaice* (foá-ie ver-de: – v) sau *iambice* (po-pór român: v –) Versul de două silabe apare rar în limba română:

Alai
De cai
Tăcuţi
Dar iuţi (*Al. Macedonski*)

BLANK VERSE (din engl: în germ. *Blankvers)* Pentametru iambic fără rimă („alb") folosit în literatura dramatică engleză (începând cu Shakespeare şi John Milton) şi germană.

BRAHICOREU (Vezi **AMFIBRAH**).

CADENŢĂ (fr. *cadence,* it. *cadenza* = succesiune regulată, repetare periodică a unor sunete, silabe, cuvinte). Vezi **RITM, RIMĂ.** Cadenţa e ritm descendent, iar anticadenţa, ritm ascendent. În muzică, terminaţia unei fraze muzicale.

CATALECTIC (gr. *katalectikos* = „incomplet"). Vers catalectic, adică vers (grec ori latin)terminat printr-un picior incomplet. Termen preluat de versificaţia modernă.

În:
Pes-te vâr-furi tre-ce lu-nă
Co-dru-şi ba-te frun-za lin (*M. Eminescu*)
– v / – v / – v / –

al doilea vers e unul *trohaic catalectic*, ultimul picior având doar silaba accentuată.

CATREN (fr. *quatre* = „patru"). Strofă de patru versuri. Poezie cu formă fixă alcătuită din catrene (Vezi capitolul *Genuri şi specii literare*) Pentru variantele pe care le poate îmbrăca strofa de patru versuri în poezia românească, vezi, de pildă, Mihai Bordeianu, *Versificaţia românească,* p. 270–294.

CEZURĂ (lat. *caesura,* din *caedere* = „a tăia"; în gr. *tomos*). Pauză ritmică în cursul unui vers fie după o silabă lungă (cezură masculină), fie după una scurtă (cezură feminină). În poezia latină, cezura separă cele două *kola* (serii metrice) ale unui vers. În poezia modernă, desparte versul în două *hemistihuri:* „Am cântat în tinereţe // strămoşească vitejie" (V. Alecsandri). Cezura dactilică, proparoxitonă, se află după un cuvânt cu accentul

pe antepenultima silabă *(Mihnea încálecă, // calul său tropotă).* Cezura hiperdactilică se află după un cuvânt cu accentul pe a patra sau a cincea silabă de la sfârşit *(Válurile, // vânturile).*

„S-a vorbit foarte mult, atât la noi, cât şi în alte părţi, de cezură ca despre *o pauză* cerută de sintaxă, de sens sau de ideea poetului, dar nu s-a observat decât cu rare excepţii, că, în fond, cezura, ca şi rima, este un accent prelungit. Şi accentul din faţa cezurii, ca şi cel al silabei rimei, este cu mult mai tare decât celelalte accente ale versului [...] Cezura este un accent *ţinut* şi are menirea de a despărţi versul în două (sau mai multe) unităţi, care, măcar în principiu, trebuie să se suprapună peste separări de sens. Cu alte cuvinte, cezura poate fi definită mai degrabă ca o întârziere, o prelungire (tăcerea fiind facultativă ca un adaus la prelungire) şi un accent mai pronunţat al silabei din faţa sa decât celelalte accente ale versului [...] Ea are un mare rol în organizarea ritmului versului. De aceea, în versul poliritmic românesc, când se întâlnesc două silabe accentuate, după prima silabă accentuată intervine, în mod obligatoriu, cezura: Sara pe deal // buciumul sună cu jale ...“

(M. BORDEIANU, *Versificaţia ...*, p. 36-37)

CHOREU *sau* **COREU.** *Vezi* **TROHEU** (lat. *choreus*, gr. *koreios*). Sinonim **tribrah.**

CHORIAMB Vezi **CORIAMB.** Picior compus dintr-un troheu urmat de un iamb. Picior antic de şase *more.* Vezi **PICIOR.**

CLAUZULĂ (lat. *clausula,* de la *claudere* = „a închide“, „a încuia“). Ultimul membru al unei perioade oratorice, al unui vers, al unei strofe. Silaba accentuată şi silaba neaccentuată de la sfârşitul unui vers. Vers final al unei strofe. „Înţeleg prin *clauzulă* organizarea ritmică, pe ultima porţiune a întinderii lor, a unităţilor sintactice majore – fraze, perioade, alineate“ (G. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt,* p. 245: autorul analizează armonia şi muzicalitatea frazei sadoveniene, bogată în clausule de patru silabe – v v –, *linişte grea, spulber de vânt;* de cinci silabe, cu variantele v – v v –, *săgeţi de argint,* – v v v –, *abur vioriu,* – v v – v, *ţeasta zdrobită* etc., etc.)

COLON Vezi **KOLON**

CONTRA-ASONANŢĂ

„Deseori la noi, şi în mod special Emil Petrovici, s-a considerat *contra-asonanţa* drept rimă sau aşa-zisă *rimă pentru ochi* şi nu există în versificaţia noastră! Rime pentru ochi înseamnă două cuvinte ce se

scriu diferit şi se citesc identic. Contra-asonanţa a mai fost numită şi *contra-rimă* (...) şi se sprijină pe omofonia consoanelor (şi vocalelor) de după vocala tonică (eventual şi a sunetelor ce preced vocala tonică), *în schimb vocala tonică diferă*". (M. Bordeianu, *Versificaţia* ..., p. 223-224). Ex.: rui*nă* – bătr*ână;* arg*int* – morm*ânt;* gr*âu* – m*eu; cerul* – adevă*rul* (M. Eminescu).

CORIAMB (gr. *koreios* = „troheu", *iambos* = „iamb"). Metru antic format din două silabe lungi, accentuate, care încadrează două silabe scurte, neaccentuate: – v v –. Folosit în versul *alcaic, safic, asclepiad.* Un *coreu (troheu)* urmat de un *iamb.* Picior de şase *more*. Vezi **PICIOR.**

Sa-ra pe de-al bu-ciu-mul su-nă cu ja-le (*M. Eminescu*)
– v v – / – v v / – v v / – v
coriamb dactil dactil troheu

Plo-uă stu-pid... / Ce-rul îşi scu-tu-ră (*G. Topîrceanu*)
– v v – / – v v / – v v
coriamb dactil dactil

CRETIC (AMFIMACRU) Picior în metrica greacă alcătuit dintr-o silabă scurtă flancată de două lungi (– v –). Picior de cinci *more.* Vezi **PICIOR**.

„Ritmul *cretic* în versul nostru nu se întâlneşte niciodată singur, ci în combinaţie cu alte ritmuri, în versurile noastre poliritmice [...] *Ritmul cretic* este, într-un fel, inversul amfibrahului, celula ritmică are două silabe accentuate şi una neaccentuată şi aceasta (neaccentuată) este îmbrăţişată de celelalte două, ca în exemplele:

Ia-ră eu pe gân-duri cad *(M. Eminescu)*
v v – v / – v – (peon III + cretic)

[...] şi de asemenea:

Şi clo-po-te-le-n ur-ma lor *(G. Coşbuc)*
v – v v v / – v – (mesomacru + cretic)"

(M. BORDEIANU, *Versificaţia* ..., p. 104-105)

CVINTET, CVINTIL Strofă de cinci versuri. Foarte folosită de George Coşbuc în 5–6 variante.

DACTIL (lat. *dactylus*, din gr. *dactylos* = „deget"). Cel mai vechi metru al prozodiei greceşti. Opus *anapestului,* este compus dintr-o silabă lungă şi accentuată urmată de două silabe scurte: – v v. Picior de patru *more.* Vezi **PICIOR.** O *tetrapodie* (patru picioare) dactilică avem în *Mihnea şi baba* a lui Bolintineanu: „Mihnea încalecă, calul său tropotă". Versul a fost analizat şi ca poliritmic: troheu + peon II + dactil + dactil (M. Bordeianu, *Versificaţia* ..., p. 92) Ritmul dactilic este, după I. Funeriu, ritmul care admite accentul de intensitate numai pe silabele 1, 4, 7, 10 etc.

„Intră sub legile frigului, ceața-l cuprinde
Capătă umbră și nume când trece tărâmul.“ (*M. Ciobanu*)

DECAPENTESILAB Vers de cincisprezece silabe, frecvent, astăzi, în poezia populară grecească. La noi se întâlneşte la poeţii Văcăreşti. L-au folosit, de pildă, Gr. Alexandrescu *(Umbra lui Mircea la Cozia)* şi Eminescu *(Memento mori).*

DIALEFĂ Pronunţarea în *hiat fortuit* a vocalei finale a unui cuvânt cu vocala începătoare a cuvântului următor:
Când **e o**-namorare de tot ce e al tău. (*M. Eminescu*)

DIDIMEU Vezi **PEON** Altă denumire pentru al treilea *peon*, picior de cinci *more* (v v – v). Vezi **PICIOR.**
Somnoroase păsărele
v v – v / v v – v
Pe la cuiburi se adună
v v – v / v v – v (*M. Eminescu*)

DIEREZĂ (gr. *diairesis* = „diviziune“, „despărţire“). Pronunţare în două silabe a unei secvenţe formând în mod obişnuit o singură silabă. Despărţirea unui diftong în elementle vocalice componente; limită obligatorie între cuvinte ţinând de impulsul metric. (Diereza centrală din versul silabic se numeşte şi *cezură*).
Eşti o – **ce-a**-nul lu-mei, fi-ind al lui cor-sar (*Ion Pillat*)

DIPIRIH (PROCELEUSMATIC) Picior antic de patru *more.* Vezi **PICIOR.**

DIIAMB (lat. *diiambus,* gr. *düambos*). Picior alcătuit din doi *iambi,* adică din şase *more* (dipodie iambică). Vezi **PICIOR.**
Un glas de corn
v – / v –
Și lungi priviri scormonitoare (*Al. Philippide*)
v – / v – / v v v – v
diiamb   mesomacru

DIPODIE (fr. *dipodie,* gr. *dipodos* = „de două picioare“). Vers alcătuit din două picioare metrice. Poate fi *trohaică* („Ápa mắrii) ori *iambică* („un glás de córn“)

DISPONDEU Picior alcătuit din doi spondei. Picior antic de opt *more*. Vezi **PICIOR.**

DISTIH ELEGIAC (gr. *dis* + *stihos* = „două versuri“). Două versuri strâns legate prin înţeles. Distihul elegiac combină un

hexametru cu un *pentametru.* După G. Călinescu „versificaţia începe de la distih, de la prima simetrie".

Să priveasc-Ardealul lunii i-e ruşine
Că-a robit copiii-i pe sub mâni străine
(*M. Eminescu*)

DITROHEU Picior alcătuit din doi trohei, adică din şase *more* (*dipodie trohaică:* „lună plină"). Vezi **PICIOR.**

DODECASILAB, DUODECIMĂ, DUZEN. Vers de douăsprezece silabe.

Fă-cli-e de ve-ghe pe u-mezi mor-min-te (*M. Eminescu*)
v – v / v – v / v – v / v – v
dodecasilab amfibrahic

„***Dodecasilabul.*** Acesta este un vers plan de douăsprezece silabe şi izoton cu cel trunchiat de unsprezece. Cezura lui este drept la mijloc printr-o vorbă plană. Bolintineanu ne dă un model de cel mai perfect ritm acestei specie, în *Fata pe patul morţii:*

Ca robul ce cântă / amar în robie
Cu lanţul de braţe /în aer duios;
Ca râul ce geme / de rea vijelie
Pe patul durerii / cu cânt tânguios.

Măsura acestor versuri este iambică. De va lua versificatorul de măsură troheul, se cuvine a ţine măsură până la capăt la începutul fiecăruia vers. Acest ritm ţine de poezia lirică; sunt însă versuri de douăsprezece silabe, compuse de un emistih de cinci şi altul de şapte silabe. Acestea sunt nerimate şi se cuvin mult la tragedia clasică şi la ode. (...)"

(I. HELIADE RĂDULESCU, *Critica* ..., p. 212)

ELIZIUNE (lat. *elisio* = „eliminare"). Suprimarea, în scris ori în vorbire, a vocalei finale a unui cuvânt în faţa unui cuvânt începând cu o vocală.

Luceasc-**u**n cer senin
Eternelor ape (*M. Eminescu*)

Te desfaci **c-o** dulce silă (*M. Eminescu*)

EMISTIH Vezi **HEMISTIH** şi **KOLON**

ENDECASILAB (gr. *hendeka* = „unsprezece"; lat. *syllaba,* din gr. *sullabos* = „grupare"). Vers de unsprezece silabe, cu ritm ascendent (vers alb), feminin. *Divina Comedia* a lui Dante utilizează endecasilabul iambic. Sonetul este, în limba română, endecasilabic.

Afară-i toamnă, frunza-mprăştiată
Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri (*M. Eminescu*)

Din vechi hrisoave, din scripturi bătrâne,
Strângând de-a valma note pentru hronic. (*Şt. O. Iosif*)

ENJAMBEMENT (INGAMBEMENT) (fr. *enjamber* = „a încăleca“, „a trece peste“). Continuarea ideii în versul următor, fără pauză marcată. „*Enjambementul* leagă versurile între ele, le face melodioase, pline de vioiciune şi de energie“. (N. IORGA).

Porni Luceafărul. **Creşteau**
În cer a lui aripe. *(M. Eminescu)*

Sună coasta; **turma-ncet**
Preste câmpuri face-şi calea; *(G. Coşbuc)*

„Există două feluri de ingambament, cel *abrupt* sau frânt şi cel *lin.* În ingambamentul abrupt, sensul se prelungeşte de la un vers la altul, dar se frânge brusc în al doilea [...] În ingambamentul lin, sensul, tot prelungit de la un vers la altul, continuă să curgă legato în versul al doilea...“

(DÁMASO ALONSO, *Poezie spaniolă,* p. 54; trad. Sorin Mărculescu)

EPENTEZĂ (gr. *epentehis* = „acoperire“, „intercalare“). Adăugarea unor elemente fonologice în interiorul unui cuvânt (licenţă poetică). Poate apărea din raţiuni prozodice.

EPITRIT Picior antic (tact) alcătuit din şapte *more,* adică din trei silabe lungi şi una scurtă dispuse în patru variante posibile: epitrit I, II, III, IV. Vezi **PICIOR.**

ETEROMETRICĂ (gr. *heteros* = „altul, diferit“ + *metron* = „măsură“). Strofă eterometrică, adică alcătuită din versuri de lungimi diferite.

EUFONIE (din gr. *eu* = „bine“; *fone* = „sunet“, „voce“). Sinonim parţial muzicalitate, armonie (imitativă). Antonim cacofonie.

„Baza eufoniei rezidă în faptul că pentru fiecare limbă există anumite îmbinări tipice de sunete, anumite combinaţii tipice. Aşadar, există un «model sonor» ideal (...) Din acest punct de vedere, eufonia ia naştere în acele cazuri în care actul vorbirii accentuează tendinţele fundamentale ale acestui model sonor ideal. (...) În cadrul versului, eufonia subliniază unitatea întregului ritmic (şi metric).“

(J. HRABAK, *Introducere ...,* p. 79-81; trad. Anca Irina Ionescu)

EURITMIE (gr. *eurythmos* = „armonios“; *eu* = „bun“, „bine“, *rythmos* = „ritm“). Armonie atinsă prin *ritm, cadenţă.*

HEMISTIH (EMISTIH) (fr. *hemistiche,* gr. *hemistichion* = „jumătate de vers“). Cele două părţi ale unui vers întrerupt de cezură. Uneori se numeşte hemistih cezura însăşi. Vezi şi **KOLON.**

HEXAMETRU (lat. *hexameter,* din gr. *hex* = „şase"; *metron* = „măsură"). Vers din şase picioare *(hexapodie)*, cel mai adesea dactilic catalectic, folosit în epopeile antice. Frecventat de Goethe. Hexametrul românesc are cinci *dactili* şi un *troheu.*

HIAT (lat. *hiatus* = „deschidere"). Succesiune de vocale ţinând de două silabe diferite, în interiorul unui cuvânt ori între două cuvinte.

O oră să fi fost amici *(M. Eminescu)*
Târzie toamn**ă e** acum *(M. Eminescu)*

HIPERCATALECTIC Vers cu o silabă în plus, neaccentuată şi, deci, neputând fi considerată picior incomplet (vers *catalectic*). De exemplu în: *Pre-cum când soa-re-le a-pu-ne / El și ră-sa-re unde-va,* primul vers, iambic, are patru picioare complete şi o silabă („ne") în plus *(hipercatalectic).* Al doilea, în schimb, are doar cele patru picioare iambice complete, e un vers *acatalectic*.

HIPERMESOMACRU (hyper + mesomacru). Ritm cu măsura de şase silabe, cinci neaccentuate, una accentuată (oricare dintre cele patru interioare)

Şi ne-cu-prin-se-le
Şi-a lor în-tre-ce-re
Şi miş-că-toa-re-le
Şi ti-ne-re-ţe-le
Ca să se le-pe-de

HOMOIOTELEUTON (din gr. – „aceeaşi terminaţie"). Denumirea *rimei finale* în retorica antică.

HUITEN Vezi **OCTAVĂ**

IAMB (lat. *iambus,* din gr. *iambos*). Picior metric alcătuit dintr-o silabă scurtă (neaccentuată) urmată de una lungă (accentuată): v –. „Iambul suitor", considerat de Eminescu (în sonetul *Iambul*) „versul cel mai plin, mai blând şi pudic / Puternic iarde-o vrea", este un ritm anacruzic, timpul tare fiind anunţat de un timp slab.

*„**Iambul.*** Cu trecerea timpului, troheul cedează locul iambului. Poeţii, de la Eminescu încoace, încep să-i acorde mai multă atenţie. Iambul a apărut ca o frondă faţă de versificaţia antică dominată de metrii coborâtori, şi constatăm că poezia noastră cultă agreează iambul şi, în genere, metrii suitori.

a) *Monopodia iambică.* Un exemplu interesant de monopodie iambică ne oferă Macedonski în poezia *Năluca unei nopţi:*

Alai
De cai
Tăcuţi,
Dar iuţi,
Cazaci
Dibaci

b) *Dipodia iambică.* Reproducem din poezia *Nici un catarg* de Ion Pillat.

Pe-al zării gol
Pescarii-n stol
Răsară,
Să dea ocol
Pe-al zării gol.

Al treilea vers din fiecare strofă (total 5 strofe) are structură amfibrahică.

c) *Tripodia iambică.* Un exemplu frumos de tripodie iambică ne oferă Goga în poezia *Departe:*

Vezi luna-n cingătoare
Aprinsei bolţi albastre
Argintul ei tiveşte
Şi pragul casei noastre.

În ritmul iambic întâlnim un fenomen nou, pe care la ritmul trohaic nu l-am avut, şi anume, nu toate picioarele sunt iambi, ci ultimul picior este un amfibrah. Acest fenomen, adică prezenţa amfibrahului ca ultim picior al versului, se datoreşte rimei feminine, o rimă străină de ritmul iambic. În mod normal ritmul iambic ar trebui să se termine cu rimă iambică. [...]

d) *Tetrapodia iambică.* Frecvenţa acestor versuri creşte la toţi poeţii. Reproducem o strofă din poezia *De ce nu-mi vii* de Eminescu:

Vezi, rândunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
Se-aşează bruma peste vii –
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

Toate versurile au rimă iambică (masculină), deci fiecare măsură este un iamb. Din această cauză, acest vers mai poartă şi denumirea de *vers iambic perfect. [...]*

e) *Pentapodia iambică.* Putem cita ca exemplu de pentametru iambic majoritatea sonetelor. Reproducem o strofă din poezia *Ah, mierea buzei tale* de Eminescu:

Ah, mierea buzei tale am gustat-o,	a v – / v – / v – / v – / v – v //
A buzei tale coapte, amorul meu;	b v – / v – / v – / v – / v – //
Zăpada sânului eu am furat-o,	a v – / v – / v – / v – / v – v //
De ea mi-am răcorit suflarea eu;	b v – / v – / v – / v – / v – //
Ah, unde eşti, demonico, curato,	a v – / v – / v – / v – / v – v //
Ah, unde eşti să mor la sânul tău!	b v – / v – / v – / v – / v – // [...]

f) *Hexametrul iambic.* Cel mai frecvent hexametru iambic se prezintă sub forma *versului alexandrin.* Ca exemplu vom reproduce o strofă din poezia *Împărat şi proletar* de Eminescu:

Pe bănci de lemn, în scunda / tavernă mohorâtă,
Undé pătrunde ziua / printré ferești murdare,
Pe lângă mese lunge, / stătea posomorâtă
Cu fețe-ntunecoase, / o ceată pribegită,
Copii săraci și sceptici / ai plebei proletare.

Schema acestui vers este următoarea:
– – / v – / v – v // v – / v – / v – //, adică în primul emistih 2 iambi + 1 amfibrah, şi la fel în emistihul al doilea, total 6 picioare. Prezenţa amfibrahului la finele primului emistih este cerută de tradiţie, dar cea de la finele emistihului al doilea, adică la finele versului, este cerută de rima feminină. În cazul rimei masculine, acest al doilea amfibrah lipseşte, fiind înlocuit de un iamb. La acest vers, fiind vorba de un hexametru, cezura constructivă intervine în mijlocul versului, între două silabe neaccentuate şi împarte versul în două părţi egale.

În versul 2 nu toate accentele practice se suprapun accentelor tonice: Undé şi printré. Această neconcordanţă între accentul tonic şi accentul poetic trebuie considerată ca o licenţă poetică.

g) Octometrul iambic. Al. Macedonski a întrebuinţat mult octometrul iambic. Reproducem o strofă din poezia *Noaptea de Mai:*

Astfel, fiind că apogeul / la care sufletul atinge
Când poartă cântece-ntre aripi / dă naştere la răzvrătiri,
Se poate crede că vreodată / ce e foc sacru se va stinge
Și muzele că vor rămâne / amăgitoare năluciri?

Deoarece în acest vers, excesiv de lung, un fel de maxialexandrin, cezura cade între două silabe neaccentuate, ca şi la alexandrin, el nu se citeşte cu plăcere şi este foarte puţin imitat de alţi poeţi."

(AL. ȘTEFĂNESCU, MARIA BĂRCĂNESCU, *Tratat de versificație,* p. 44-48)

ICTUS Vezi **ACCENT** (cap. REPERE) Bătaia măsurii unui vers în poezia antică. Bătaia care marchează silaba accentuată. Silaba purtătoare a ictusului se numeşte *timp greu* sau *tare,* cea neaccentuată, *timp uşor* sau *slab.*

IONIC Picior în metrica greacă alcătuit din două silabe scurte urmate de două lungi, adică din şase *more.* Ionicul poate fi *minor* sau *ascendent* (v v – –) şi *major* sau *descendent* (– – v v). Vezi **PICIOR.**

IMPULS METRIC „Atunci când citim un vers ne aşteptăm să urmeze o altă îmbinare lexicală construită în mod similar (alt vers). Această aşteptare generată în conştiinţa receptorului se numeşte *impuls metric (...)* Elementul care se constituie în purtător al impulsului metric diferă în funcţie de sistemul de versificaţie, şi, într-o oarecare măsură, are caracter convenţional. În

unele versuri este vorba pur şi simplu de o anumită cadenţă, sau de rimă, alteori la acestea se adaugă presupunerea că secvenţa următoare va avea acelaşi număr de silabe şi aceeaşi dispunere a accentelor lexicale sau a cuvintelor ca versul precedent etc. Nu este însă absolut obligatoriu ca impulsul metric să fie realizat întotdeauna, căci uneori poate urma o secvenţă construită ceva mai deosebit decât aşa cum ne-am aşteptat. Aşteptarea noastră poate fi înşelată şi tocmai acest *moment al înşelării aşteptărilor* poate fi un factor important în anumite etape ale evoluţiei versificaţiei".

(J. HRABAK, *Introducere în teoria...*, p. 21-22;
trad. Anca Irina Ionescu)

INGAMBAMENT. Vezi **ENJAMBAMENT, ÎNCĂLECARE.**

ÎNCĂLECARE. Vezi **ENJAMBAMENT (INGAMBAMENT)**

KOLON (COLON) plural *kolonuri* sau *kola,* din lat. *colon* = „parte dintr-un vers".

„Ordinea ritmică a versului nu este pur şi simplu repartiţia accentelor şi formarea de grupe sub imperiul unui accent. În realitatea versului, grupele de pe hârtie s-au contopit într-o grupă mai mare [...] cea a versului. O astfel de grupă autentică a versului, care este aşadar delimitată de pauze perceptibile se numeşte *kolon.* Nu distanţele dintre accente, cu raporturile lor numerice simple, ci kolonurile sunt unităţile ritmului; ordinea lor în vers există ca ordine a kolonurilor, ca formarea şi corespondenţa lor".

(W. KAYSER, *Opera literară,* p. 356; trad. H.R. Radian)

LEONIN (fr. *léonin,* lat. *leoninus* = „ca leul"). *Rimă* bogată, în care omofonia atinge nu doar ultima silabă, ci cel puţin ultimele două. În metrica latină şi franceză *versul leonin* era cel în care hemistihurile rimau şi ele, adică un vers cu *rimă internă* sau interioară, numită şi *funambulescă, extravagantă, ruptă.* (Vezi. M. Bordeianu, *Versificaţia...*, p. 238)

Uite *fragi, ţie dragi* *(I. Barbu)*

LICENŢĂ POETICĂ Abatere de la cerinţele prozodice.

LOGAEDIC (fr. *logaédique,* din gr. *logos* + *aoide* + „vorbire în proză" + „cântec"). Îmbinare de *dactili* cu *trohei* sau cu *iambi* care apropiau, la antici, poezia de proză. De pildă, în odele pindarice ori horaţiene. Versul logaedic poate să apară în *strofa safică* ori în cea *alcaică.*

MĂSURĂ (METRICĂ) (lat. *mensura* = „măsură“). În muzică, împărţirea timpului muzical în unităţi egale marcate, în partituri, prin barele de măsură. Cantitatea de silabe cerută de ritmul unui vers.

MELOPEE (gr. *melopoiia: melos* = „cântec“; *poiein* = „a face“). În antichitate, cântec ritmat care acompania declamarea.

MESOMACRU (gr. *meso* = „mijlociu“; *macros* = „lungime“). Ritm de cinci silabe cu accentul căzând de obicei pe silaba a patra, dar putând cădea pe oricare dintre cele trei silabe interioare: „păgânătate“ (v v v – v) dar şi „suferinţele“ (v v – v v)

Când plu-teşti pe miş-că-toa-rea mă-ri-lor sin-gu-ră-ta-te
(*M. Eminescu*)
v v – / v v v – v / – v v / v v v – v

Ve-ni-ţi pri-vi-ghe-toa-rea cân-tă şi li-li-a-cul e-n-flo-rit
v – / v v v – v / – v / v v v – v / v v –
iamb mesomacru troheu mesomacru anapest
(Al. Macedonski)

MOLOS (TRIMACRU) Piciorul antic de şase *more* – trei silabe lungi. Vezi **PICIOR.**

MONORIMĂ (fr. *monorime*). Reluarea aceleiaşi rime la sfârşitul mai multor versuri succesive. Frecventă în poezia populară. Cultivată în vechea poezie arabă. Se mai numeşte *rimă continuă* ori *grupată.*

Alei dragă Veronică
Despărţirea toate strică,
De ne-alegem cu nimică –
Viaţa trece, frunza pică *(M. Eminescu)*

MONOSILABĂ (o singură silabă) Cuvintele monosilabice nu au, în limba română, accent propriu. Ele sunt *verbum atoni* (cuvânt fără accent, aton) şi pot fi accentuate oricum în funcţie de nevoile ritmice. Versul de o singură silabă apare foarte rar în limba română şi are rolul de *rimă în ecou.*

Trec,
Plec,
Ramuri;
Bat în geamuri
Cu-a mea mână fermecată *(M. Eminescu)*

MONOVERS (gr. *monos* = „unu“; lat. *versus* = „vers“). Sinonim **MONOSTIH.** Poezie dintr-un singur vers. Vezi *Poemele într-un vers* ale lui Ion Pillat (vezi cap. *Genuri şi specii literare*)

MORĂ (din lat. *mora* = „interval de timp“; „pauză făcută de orator“). Cea mai scurtă unitate a seriilor ritmice, timpul consumat pentru pronunţarea celei mai scurte silabe. Aşadar, silaba scurtă durează o *moră,* iar silaba lungă *două more.* Mai multe more alcătuiesc o unitate ritmic-melodică numită *tact* în muzică, *picior* în prozodia antică. Mai multe picioare alcătuiesc versul şi mai multe versuri, strofa. (Vezi B. Tomaşevski, *Teoria literaturii,* p. 139) *Mora vidă* indică o poziţie silabică cerută de matricea ritmică, dar rămasă fără acoperire lingvistică. Se notează cu Ő şi corespunde versurilor *catalectice* (trunchiate) din terminologia metricei clasice. (Mihai Dinu)

MUZICALITATE (de la muzică) Armonie, melodicitate. Vezi *eufonie.*

NONĂ; NOVEN Strofă de nouă versuri rimate abababccb.

OCTAVĂ (fr. *octave,* lat. *octavus* = „al optulea“). Sinonim *octet, octonar, huiten.* Strofă de opt versuri. La Petrarca, în sonete, octetul era urmat de două strofe de câte trei versuri, alcătuind împreună *sextetul.* Intervale de opt note consecutive într-o gamă diatonică.

OXITON (gr. *oxys* = „ascuţit“; *tonos* = „accent“). Cuvânt cu accentul tonic pe silaba finală: *fru-mós, ro-mân* etc.

PALIMBAHEU Vezi **BAHEU**

PARACHREZĂ Vezi **ALITERAŢIE**

PARAGOGĂ (gr. *paragoge* = „derivare“, „prelungire“). Adăugarea de elemente fonologice la sfârşitul unui cuvânt (licenţă poetică) Ex.: *acuma, aicea.*

PAROXITON Cuvânt cu accentul pe penultima silabă: *al-bás-tru, ză-pá-dă* etc.

PAUZĂ (lat. *pausa,* gr. *pausis* = „încetare“, „pauză“). Vezi **CEZURĂ**

PENTAMETRU (fr. *pentamètre,* gr. *pentametron* = „cinci măsuri“). Vers de cinci picioare ori vers cu cinci accente, în poezia greacă şi latină; format din două emistihuri de câte două picioare şi jumătate.

PEON (fr. *peón*, lat. *paeon*, gr. *paian*, de la *Apollo paionios*) Metru antic din patru silabe (şapte more), dintre care una lungă sau accentuată. Există, aşadar, patru feluri de *peon:* I – v v v; II v – v v; III v v – v; IV v v v –. Vezi. **PICIOR.**

„Dactilu-i cit, troheele sunt stambe
Şi-i diamant peonul, îndrăzneţul“ *(M. Eminescu)*

v – / v – // v – v v / v – v troheu + troheu + peon II + amfibrah
v v v – // v – v // v v – v peon IV + amfibrah +peon III

„Este adevărat însă că ritmul peonic nu apare în versul românesc (ca şi în cel vechi grecesc, de altfel) în formă pură (adică în versuri întregi peonice), cu foarte mici excepţii; de ex.: versul: *Valurile, vânturile* – v v v // – v v v = doi peoni I, o dipodie peonică I. Peonii pot colora atât ritmul binar (care apare extrem de rar pur) şi de asemenea ritmul ternar. El apare dominant. Iată cheia peonică a poeziei *Dintre sute de catarge:*

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile
Câte oare le vor sparge
Vânturile, valurile

Peonul II apare, de exemplu, în postuma lui Eminescu, *Cu pânzele-atârnate:*

Cu pânzele-atârnate
În linişte de vânt
Corabia străbate
Departe de pământ

Peonii III şi IV apar, mai rar, în combinaţie cu alte ritmuri: (...)

Orice gând ai, Împărate, şi oricum vei fi sosit
Cât suntem încă pe pace, eu îţi zic: Bine-ai venit!
vv–v // vv–v // vv– / vvv– (peon III + peon III + anapest + peon IV)
vv– // vvv–v // vv– // vvv– (anapest + mesomacru + anapest + peon IV)“

(MIHAI BORDEIANU, *Versificaţia românească,* p. 64)

PIRIHIC. Vezi **PYRHIC.**

PROCELEUSMATIC (fr. *procéleusmatique,* gr. *prokeleusmatikos*) Picior compus din patru silabe scurte (patru *more*). Sinonim **dipirih.**

PROSTEZĂ (PROTEZĂ) (din gr. *prosthesis* = „alăturare“). Licenţă poetică (metaplasmă) constând în adăugarea unor elemente fonologice (litere) la începutul unui cuvânt din raţiuni prozodice.

PYRHIC (PIRIHIC) Picior metric latin sau grec alcătuit din două silabe scurte (v v).

„Pyrhicul e respins pe bună dreptate / de către prozodişii englezi/. Existenţa sa, fie în ritmurile clasice, fie în cele moderne, e o pură himeră, şi a insista asupra unei non-entităţi atât de confuze ca un picior format din *două picioare scurte* e poate cea mai bună dovadă a grosolanei lipse de raţiune şi a aservirii faţă de autoritatea clasicilor ce caracterizează prozodia noastră."

(E. ALLAN POE, *Principiul poetic*, p. 57; trad. Mira Stoiculescu)

REFREN (fr. *refrain,* lat. *refringere* = „a rupe"). Cuvânt, vers sau versuri care se repetă periodic pentru a sublinia o idee. Suită de cuvinte ori fraze care se repetă la sfârşitul fiecărei secvenţe (cuplet, strofă) dintr-un cântec ori dintr-un poem.

SAFIC (lat. *sapphicus,* gr. *sapphikos,* de la numele poetei Sapho – sec. al VI-lea î.e.n. –, din Lesbos). Versul safic (vers grec sau latin) are 11 silabe (endecasilab) şi este compus din cinci picioare.

SCANDARE (lat. *scandere* = „a bate măsura cu piciorul"). Pronunţare a versului prin care textul este o ţesătură convenţională pentru revelarea *aşteptării ritmice.*

SDRUCCIOLE (SDRUCIULE) (din italiană). Rimă trisilabică, adică vers în care ultimele trei silabe rimează, cu accentul pe antepenultima.

SEMIRIMĂ Când rima apare tot la al doilea vers, avem *semirimă:*

Pe aceeaşi ulicioară
Bate luna la fereşti,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai iveşti *(M. Eminescu)*

SEPTINĂ (SEPTENAR, SETEN, SEPTEN) Strofă de şapte versuri, frecventă la G. Coşbuc, în mai multe variante de aşezare a rimei.

SILABĂ (lat. *syllaba*, gr. *sullabe* = „reuniune") Unitate fonetică grupând consoane şi vocale care se pronunţă într-o singură emisiune vocală.

„După sunet, unitatea lingvistică superioară este *silaba;* şi ea face parte în întregime tot din sfera «acustică» (fonologică), nefiind capabilă să exprime un sens; cuvintele monosilabice sunt altceva, sunt cuvinte

şi nu silabe. Folosirea poetică a structurii silabice a cuvântului se poate realiza în raport cu intonaţia, expiraţia, tempoul, ritmul şi semnificaţia [...] În ce priveşte ritmul poetic, silaba poate deveni baza lui prozodică atunci când numărul de silabe defineşte versul ca unitate ritmică; versul astfel ritmat se numeşte silabic. Dar şi în sistemele riguros metrice, silabei îi revine un rol important. Diferenţierea ritmică, care atenuează monotonia metrului, este determinată în aceste sisteme în special de structura silabică a materialului lexical."

(J. MUKAROVSKY, *Studii de estetică,* p. 368; trad. Corneliu Barborică)

SILABIC (lat. *syllabicus,* gr. *syllabikos* = „îmbinat", „grupat"). Versul silabic are măsura determinată de numărul, nu de valoarea silabelor.

SINALEFĂ (SINALOFĂ) (gr. *synaloiphe* = „fuziune"). Fuzionarea a două sau mai multe vocale într-una singură. *Eliziune, contragere, sinereză: De-atunci tinzând a lui aripe* (M. Eminescu)

„Sinalofa: contopirea vocalei finale a unui cuvânt cu vocala iniţială a cuvântului următor, proces în care, de regulă, vocala finală se elidează (...) Reducerea elementelor fonologice este adesea condiţionată de vers; figurile sonore şi de accent formează atunci o convergenţă stilistică."

(HEINRICH F. PLETT, *Ştiinţa textului,* p. 169;
trad. Speranţa Stănescu)

SINCOPĂ (gr. *synkope,* din *koptein* = „a sparge"). Eliminarea unei litere sau a unei silabe din interiorul unui cuvânt. În muzică, procedeu ritmic constând în deplasarea prin prelungire a unui timp slab asupra unui timp forte.

Ex.: *cat* pentru *caut*
ţărnă pentru *ţărână*

SINEREZĂ (gr. *synairesis* = „apropiere"). Fuzionarea a două vocale contigue într-o singură silabă în interiorul aceluiaşi cuvânt. Antonim: *diereză.* Vezi şi *sinalefa,* acelaşi fenomen între două cuvinte.

Mi-aş risipi o *via-ţă* de cugetări senine (M. Eminescu)

SPONDAIC (lat. *spondaicus,* gr. *spondeiakos*). Metru antic. Hexametru dactilic în care al cincilea picior e un *spondeu,* nu un *dactil.*

SPONDEU (lat. *spondeus,* gr. *spondeios*). Picior alcătuit din două silabe lungi (patru *more*), în care accentul cade pe prima silabă, în sistem *dactilic* (– v), ori pe a doua, în sistem *anapestic* (v –). Opus spondeului este *pirihicul,* format din două silabe scurte şi neaccentuate (v v). Vezi **PICIOR**.

„Probabil că în *spondeu* putem găsi forma elementară a versului. Un gând, chiar embrionar, ce caută delectarea produsă de egalitatea de sunete, a dus la formarea cuvintelor cu câte două silabe. Faptul că spondeii abundă în majoritatea limbilor foarte vechi confirmă această idee. Putem uşor să presupunem că al doilea pas a fost comparaţia – adică s-au pus unul lângă altul doi *spondei,* două cuvinte compuse fiecare din câte un spondeu. Un al treilea pas a fost, să zicem, juxtapunerea a trei asemenea cuvinte. Perceperea debitului monoton a dus atunci şi la alte consideraţii: astfel apare ceea ce Leigh Hunt discută cu atâta stângăcie sub titlul de *«Principiul* Varietăţii în Uniformitate»“

(E. ALLAN POE, *Principiul poetic,* p. 62; trad. Mira Stoiculescu)

STANŢĂ (ital. *stanza* = „strofă“). Grup de versuri cu înţeles de sine stătător şi urmat de o pauză. Strofă.

STIH (gr. *stihos* = „vers“). Vers.

STIHUIRE (de la *stih*). Vezi *versificaţie, poezie.*

STROFĂ (lat. *stropha*, gr. *strophe* = „întoarcere“). Grup de versuri formând o unitate şi ordonându-se în corespondenţă metrică cu unul sau mai multe grupuri asemănătoare. Există strofă de 2 versuri *(distih)*, de 3 versuri *(terţină, terţet)*, de 4 versuri *(catren)*, de cinci versuri *(cvintil, cvintet)*, de 6 versuri *(sextină, sizen, senar)*, de 7 versuri *(septenar, septină*), de 8 versuri *(stanţa* sau *octava, ottava rima, huiten),* de 9 versuri *(nonă),* de 10 versuri *(decimă, dizen),* de 11 versuri *(undecimă, onzen*), de 12 versuri *(duodecimă, duzen).*

„*Strofa* (în română vine din franceză, iar acolo din greacă, unde *strophé* însemna: «acţiune de înturnare a cântecului, în timpul dansului, diviziune egală a frazelor muzicale care compun un cântec». În franceză termenul a fost introdus de către Ronsard, în 1550). [...] Versificaţia noastră populară nu cunoaşte strofa şi, după cum a observat şi Constantin Brăiloiu *(Versul,* p. 22 şi 79*)*, existenţa strofei aici este, în mod cert, o influenţă străină sau o influenţă a poeziei savante (culte). Chiar dacă în unele cântece populare apare refrenul (în colinde mai ales), care este începutul oricărui sistem de strofizare, nu s-a ajuns la strofă în poezia noastră populară [...]

O altă clasificare a strofelor este cea propusă de H. Morier *(Dictionnaire,* subcap. *strophe)*, aceea a raportului dintre numărul de versuri şi măsura versurilor:

a) *strofa pătrată* (în cazul strofei *izometrice,* de exemplu *Glossa* lui Eminescu [...] unde strofa are 8 versuri şi fiecare vers 8 silabe;

b) *strofa verticală,* în care numărul versurilor este mai mare decât numărul silabelor fiecărui vers (M. Eminescu, *Nu voi mormânt bogat.* Variantă)

c) *strofa orizontală*, cea mai des întâlnită în poezia noastră, în care numărul versurilor este mai mic decât măsura. (M. Eminescu, *Strigoii)* [...]

Strofa *izometrică* are versurile de aceeaşi lungime, cel mult diferenţa de lungime este de o silabă, ca în *Luceafărul* [...] Când însă lungimea versurilor unei strofe diferă, avem de a face cu strofa *eterometrică*".

(M. BORDEIANU, *Versificaţia...*, p. 263-266)

TERŢET, TERŢINĂ (ital. *terzetto, terzina*). Strofă alcătuită din trei versuri. Poezie cu formă fixă alcătuită din *terţine (terţete).* (Vezi capitolul *Genuri şi specii literare*).

TETRAMETRU (fr. *tétramètre,* gr. *tetrametron* = „patru măsuri"). Vers compus din patru monopodii sau măsuri. Tetrametrul poate fi *trohaic* sau *anapestic.* Folosit în sec. XVI de poeţii *Pleiadei* (vezi cap. *Curente literare*).

TETRAPODIE (fr. *tétrapodie,* gr. *tetrapodia* = „patru picioare"). Două *dipodii* de acelaşi fel alcătuiesc o *tetrapodie.*

TETRASILABĂ Cuvintele tetrasilabice pot fi *peon I (ve-ve-ri-ţă: – v v v), peon II (de-cem-bri—e:* v – v v), *peon III (ro-mâ-neş-te:* v v – v) sau *peon IV (a-do-les-cent:* v v v –). Ele pot primi şi accente secundare impuse de necesităţile ritmice ale versului.

THESIS (TEZĂ) Silaba neaccentuată a unui picior în metrica antică. Silaba accentuată se numea *arsis (arsă)*

TRIBRAH Vezi **CHOREU** Picior antic alcătuit din trei silabe scurte, din trei *more.* Vezi **PICIOR**

TRIMACRU Vezi **MOLOS**

TRIPODIE (fr. *tripodie,* gr. *tripodia* = „trei picioare"). Vers alcătuit din trei picioare.

TRISILABĂ (Cuvânt trisilabic). Cuvintele trisilabice pot fi *dactilice* (fla-mu-ra flu-tu-ră: – v v), *anapestice* (ca-rac-ter fe-ri-cit: v v –) sau *amfibrahice* (vor-bi-re fru-moa-să: v – v)

TROHAIC (fr. *trochaique*). Vezi **TROHEU.** Vers trohaic – vers în care piciorul fundamental e *troheul.* Ritm trohaic.

După I. Funeriu, ritmul trohaic este ritmul care admite accentul de intensitate pe silabe de număr impar (1, 3, 5, 7...), spre

deosebire de cel iambic care admite accentul de intensitate pe silabele de număr par (2, 4, 6, 8...)

TROHEU (lat. *trochaeus,* gr. *trokhaios* = „alergător“, „troheu“). Picior metric antic alcătuit dintr-o silabă lungă, accentuată, urmată de una scurtă, neaccentuată (– v). Când silaba lungă e înlocuită de două scurte (vvv) se numeşte *choreu* sau *tribrah.*

„Este ştiut că termenii iamb şi troheu vin, ca atâţia alţii, din metrica greco-latină, cu o structură profund deosebită de a noastră. Acolo, troheul era un «picior» alcătuit dintr-o silabă lungă urmată de una scurtă, iar iambul avea o silabă scurtă urmată de una lungă. Astfel metaforele: iambul suitor şi troheul coborâtor, redate vizual prin schemele cunoscute: v – şi – v, aveau o strictă semnificaţie de durată. Versificaţia noastră însă este bazată pe accentul dinamic şi acesta nu poate fi o mărime uniformă ca succesiunea de vocale scurte şi vocale lungi.

Într-adevăr, în iambul modern, nu toate silabele neperechi sunt uniform de slabe, după cum nici toate silabele tari n-au un egal accent de intensitate. Aici, intensitatea variază de la silabă la silabă, de unde rezultă o largă scară în accentuare.

Când, într-una din criticile dramatice citate, Eminescu afirma că în nuanţele infinite ale vocii se pot oglindi nenumărate caractere şi simţăminte omeneşti, când explica diversitatea efectelor după chipul cum cade accentul pe o silabă a unui cuvânt şi nu pe alta, când, în sfârşit, vorbea de scara largă a accentului etic, el implicit afirma diversitatea puterii accentului în fiecare dintre silabele unui vers, fie ele accentuate, fie neaccentuate. Şi, după cum Eminescu recunoştea o infinită posibilitate a accentuării, tot astfel fonetiştii moderni constată că limbile cu accent dinamic n-au numai două tipuri de accent: slab şi tare, ci, în cuprinsul acestor două categorii, sunt variaţiuni notabile. Urmarea este ca în octosilabul iambic, de pildă, fie la începutul, fie în cuprinsul versului, o silabă, fie şi neaccentuată, să aibă o dinamică mai vie ca o silabă pereche.

Se impune deci, din capul locului, constatarea că ritmul versului nu poate scăpa ritmului natural al limbii. După Ernst Lévy, ritmul trohaic este extrem de afectiv. El face distincţie între ritmul iambic, care-i cu precădere anacruzic, normal, unde accentul cade pe expiraţie, şi ritmul trohaic, care este cu precădere emotiv şi unde timpul forte (accentul) cade pe primul timp al respiraţiei. Tot E. Lévy susţine că ritmul trohaic se adaptează uşor mişcării pasionate. (Ernst Lévy, *Metrique,* p. 80 citat şi de Pierre Guiraud, *Langage*, p. 49). Forma elementară a ritmului este respiraţia, cu cele trei părţi ale ei: inspiraţie (aspiraţie) – expiraţie – repaus. Normal ar trebui să fie deci anacruzică (iambică). În ritmul cruzic, trohaic, timpul tare cade pe inspiraţie şi vom avea formula inspiraţie – expiraţie – repaus, cu accentul pe inspiraţie. Se respiră astfel suspinând, ca după un mare efort fizic şi, cum în ritmul binar repausul este suprimat, ritmul devine accelerat, agitat.“

(MIHAI BORDEIANU, *Versificaţia românească,* p. 67)

*„**Troheul.** Primii noştri poeţi au folosit ca procedeu troheul.* Dosoftei şi-a scris toată *Psaltirea* în versuri trohaice. Alex. Sihleanu şi Mihai Zamfirescu, premergătorii lui Eminescu, au scris chiar sonete în tetrametru trohaic. Bolintineanu e tributar troheului. Poezii de debut ale lui Eminescu sunt trohaice. Neîndoios că aceştia au fost influenţaţi covârşitor de poezia noastră populară care este exclusiv trohaică. Abia poeţii care se apropie de zilele noastre abordează şi iambul, sub influenţa poeziei franceze sau numai ca simplă modă.

a) *Dipodia trohaică.* Dacă încercăm să facem analiza celui mai scurt vers, dipodia, constatăm că în cele mai multe cazuri dipodia rezultă din segmentarea unei tetrapodii.

b) *Tripodia trohaică.* În poezia cultă tripodia trohaică e mai rară. Abia la Goga în poezia *O scrisoare* se prezintă sub această formă:

Vezi cum trece vremea
Şi, tu, tot departe.
M-am gândit acuma
Să-ţi trimit o carte. [...]

c) *Tetrapodia trohaică.* Troheul intră în toate drepturile sale abia începând cu tetrametrul. Eminescu este un reprezentant de seamă al acestui vers.

Cu perdelele lăsate
Şed la masa mea de brad,
Focul pâlpâie în sobă,
Iară eu pe gânduri cad.

Privind cu atenţie aceste versuri, observăm semirima precum şi acatalectismul versurilor nerimate. Din aceasta rezultă că aceste versuri se pot scrie şi sub forma de octopodii în maniera scrisorilor lui Eminescu, cu rimă împerecheată.[...]

d) *Pentapodia trohaică.* Un exemplu interesant de pentametru trohaic ne oferă Ion Pillat cu poezia *Zeu marin:*

La lumina lunii vreau la noapte
Să-ţi arunci năvodul de pe ţărmul
Insulei, de unde marea poartă,
Argint-viu pe tava peste care
Licăresc în jocuri de sidefuri
Solzii apelor ca o mătase
Unduindu-şi moale foşnitura.

– v / – v / – v // – v / – v / – v //
– v / – v / – v // – v / – v / – v //etc.

Poetul, nefiind constrâns de rimă, a avut toată posibilitatea să se concentreze asupra ritmului. Totuşi, în versul 4 la cuvântul *argint* accentul poetic nu se suprapune accentului tonic.

e) *Hexametrul trohaic.* Acest vers este cultivat cu succes de Bolintineanu în legendele sale – poezii patriotice –, din care cauză a fost numit şi vers eroic. Acest vers se pretează la marşuri militare şi la recitări în cadrul serbărilor cu caracter patriotic. Exemplificăm cu patru versuri din poezia: *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare.*

Ca un glob de aur / luna strălucea.
Şi pe-o vale verde / oştile dormea;
Dar pe-un vârf de munte / sta Mihai la masă
Şi pe dalba-i mână / fruntea lui se lasă.

– v / – v / – v // – v / – v / v //
– v / – v / v // v / – v / – v // [...]

f) *Octometrul trohaic.* Nefiind în măsură a oferi exemple de heptametru trohaic, vom trece direct la octometru, cel mai lung vers practic folosit şi în care Eminescu şi-a scris *Scrisorile* sale. Dăm ca exemplu un pasaj din *Scrisoarea I:*

Când cu gene ostenite / sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează / lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte / când le dai, şi în odaie
Luna varsă peste toate / voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii / o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă / le simţim ca-n vis pe toate.
Dăm schema prozodică a octometrului trohaic:

– v / – v / – v / – // – v / – v / – v / – v //

Vedem că cezura constructivă împarte versul în două părţi egale, fiecare emistih fiind o tetrapodie, sugerându-ne posibilitatea de a segmenta acest vers în părţile lui componente. Cezura din mijlocul versului dispare fiind înlocuită cu sfârşitul versului. Poeţii, scriind astfel de versuri lungi, au avut ca model tetrametrul trohaic popular."

(AL. ŞTEFĂNESCU. MARIA BĂRCĂNESCU,
Tratat de versificaţie, p. 40-44)

UNDECIMĂ Sinonim *onzem*. Strofă de 11 silabe. De exemplu, în poezia *Rugăciune* a lui M. Eminescu.

Structura operei literare

REPERE

STRUCTURĂ (fr. *structure,* lat. *structura* = „construcţie"). Alcătuire, aranjare, ordine, formă, organizare a unei opere literare (*conţinut* şi *formă*). Tot închegat, unitar, coerent al părţilor unei opere. *Tema*, *ideea*, *motivul* sunt elemente structurale ale operei.

COMPOZIŢIE (fr. *composition,* lat. *componere* – „a pune laolaltă"). Aranjament al părţilor, ordonare a unei opere literare sau artistice. (Sinonime: „construcţie", „motivare") Elementele componente ale unei opere literare, fie ele *versuri, strofe, subiecte, personaje,* se ordonează într-un tot unitar. Retorica numără patru moduri compoziţionale: *expoziţiune*, *argumentare*, *descriere* şi *naraţiune*.

CONŢINUT (fr. *contenu*). Ceea ce este exprimat într-o scriere, într-un discurs. Semnificaţie. Analiza conţinutului presupune inventarierea şi clasificarea elementelor care constituie semnificaţia unui text. „Conţinutul operei literare nu apare decât în unitatea ei formală şi aceasta nu se întregeşte decât folosind conţinutul" (Tudor Vianu). Vezi şi **FORMĂ.**

FORMĂ (lat. *forma*). Structura expresivă, plastică a operei de artă. Vezi şi **CONŢINUT.**

„O operă de artă nu este o formaţie spaţială să i se poată cerceta separat diferite faţete, ci un întreg, în care toate straturile separabile prin examinare sunt în cele din urmă corelate unul cu altul şi acţionează împreună."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H.R. Radian p. 343)

„Faţă de construcţia complexă a operei literare, utilitatea unei perechi noţionale atât de ambigue, cum sunt conţinutul şi forma, este

foarte limitată. Dar a o scoate din uz ar însemna să nu gospodărim bine termenii literari în rândul cărora există şi aşa destul de multe neologisme confuze. Justeţea unei reglementări semantice propuse nu poate fi argumentată, de aceea ne vom mulţumi să sugerăm doar că, în unele cazuri, se pot dovedi potriviţi termenii: *cuprindere* – pentru totalitatea componentelor diferitelor planuri sau sfere ale operei literare, *structură* – pentru totalitatea relaţiilor care au loc între ele, *formă interioară* – pentru modalitatea de organizare a acestora, *forma exterioară* – pentru planul semnelor lingvistice, *conţinut* – pentru componentele cele mai importante şi concepute în racursi ale cuprinsului fabulativ sau discursiv al operei literare".

(N. MARKIEWICZ, *Conceptele ştiinţei literaturii*,
trad. de C. Geambaşu p. 106)

„În teoria tradiţională a literaturii, o operă literară are o formă şi un conţinut (un „fond"). Construcţiile lingvistice (ritm, rimă, figuri de stil etc), adică modul de tratare al unei teme, ar fi forma, iar tema tratată, ceea ce se spune, ar fi conţinutul. Unele teorii moderne contestă temeinicia acestor distincţii, pe motivul că nu există formă fără conţinut, nici conţinut fără formă [...] Fiecare conţinut, chiar dacă este „diform", îşi are „forma" sa, un mod oarecare de prezentare sau înfăţişare, corelat organic cu un mod corespunzător de aşezare, de structură, fără putinţă de a separa „faţa" exterioară de cea interioară, care nu sunt decât două aspecte sau „perspective" ale aceluiaşi lucru".

(TRAIAN HERSENI, *Sociologia literaturii*, p. 26-27)

„Conţinutul artei este persoana însăşi a artistului, adică experienţa sa concretă, viaţa sa interioară, spiritualitatea sa nerepetabilă, reacţia sa personală la mediul istoric în care trăieşte, gândurile, obiceiurile, sentimentele, idealurile, credinţele şi aspiraţiile sale. Dar persoana artistului este conţinut al artei nu în sensul că ea trebuie să fie luată totdeauna drept obiect al unei reprezentări sau transfigurări, ca şi cum arta ar fi de la sine expresia, portretul sau imaginea persoanei artistului. [...] Opera de artă are drept conţinut persoana artistului nu în sensul că o ia drept obiect al său, făcând-o subiect sau argument, ci în sensul că modul în care ea a fost formată este cel propriu celui care are acea anumită şi nerepetabilă spiritualitate..."

(Luigi PAREYSON, *Estetica, Teoria formativităţii*
trad. Marian Papahagi p. 56)

„Trei elemente creează lumea şi reprezintă astfel elementele structurale ale formelor epice: PERSONAJUL, SPAŢIUL şi ACŢIUNEA. Ele pot participa într-o măsură diferită la crearea de lume."

(W. KAYSER, *Opera literară*, p. 495)

„Conţinutul constituie elementul constitutiv indispensabil al obiectului estetic, forma artistică fiindu-i corelativă, care în afara acestei corelaţii nu are în general nici un sens. Forma nu poate avea semnificaţie estetică, nu poate să-şi îndeplinească funcţiile sale principale în

afara raportării la conţinut, adică la lume şi la aspectele ei, la lume ca obiect al cunoaşterii şi acţiunii etice."

(M. BAHTIN, *Probleme de literatură și estetică,* trad. Nicolai Iliescu p. 67)

„În timp ce povestirea ne excită curiozitatea, iar intriga, inteligenţa, schema (compoziţia, structura) excită simţul nostru estetic, ne face să vedem cartea ca pe un întreg".

(E.M. FORSTER, *Aspecte ale romanului,* trad. Petru Popescu p. 149)

„Structura este o noţiune care include atât conţinutul cât şi forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice. Opera literară va fi considerată ca un întreg sistem de semne sau ca o structură alcătuită din semne, care slujeşte unui scop estetic precis."

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* trad. Rodica Tiniş p. 189)

„În literatură, însă, care îşi creează singură lucrurile ei, lumea ei, i se datorează creaţiei personale, într-o măsură incomparabil mai mare, şi alcătuirea, succesiunea lucrurilor, corelarea lor, superordonarea şi subordonarea, întregul context lingvistic care tinde de la un început către un sfârşit. La operele ample, ca piesele de teatru, epopeile etc., cota parte de conştienţă va fi considerabilă. Dar alcătuire au la urma urmei şi poeziile, care s-au structurat de la sine."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H. R. Radian p. 233)

„Dacă întregul rezultă din părţile unite spre a constitui un tot, se poate spune că în opera de artă toate elementele sunt esenţiale şi nimic nu este indiferent sau mai puţin important: nu există în ea detaliu care să fie neglijabil, nu există amănunt nerelevant, nu există aspect fără o motivare, şi chiar cea mai măruntă inflexiune este indispensabilă pentru efect, adică pentru însăşi existenţa operei [...] Dar se cuvine să observăm că într-o operă reuşită totul e reclamat şi voit de însăşi operă, ... iar ceea ce în opere de acest fel este numit de obicei structură, pentru că apare ca fiind impus de motive nepoetice, este, dacă privim cu atenţie, asumat, ba chiar reclamat de formă care, pentru a exista, are nevoie de acea osatură [...] Osatura nu va fi decât un element, superficial sau subordonat, al ordinii mai adânci care este însăşi unitotalitatea formei."

(L. PAREYSON, *Estetica. Teoria formativității,* trad. Marian Papahagi)

„Cu cât un element de structură este mai mare, cu cât mai înalt este nivelul de care ţine acest element, cu atât mai mare este independenţa relativă de care se bucură el în limitele structurii date. În structura poetică, versul se găseşte pe cel mai jos nivel de la care această independenţă devine perceptibilă. Versul nu reprezintă numai o unitate ritmic – intonaţională, ci şi una semantică [...] Ca formă obligatorie de realizare a textului poetic, partea textului poetic, adică versul,

este secundară în raport cu textul. Textul de limbă este alcătuit din cuvinte, textul poetic se împarte în versuri.

... Problema compoziţiei în poezie se subîmparte în două componente: compoziţia versurilor în strofă şi compoziţia strofelor în cadrul întregului artistic. Dacă avem de-a face cu o poezie care nu este divizată în strofe, textul poate fi examinat ca o singură strofă, caracterizată prin grade de organizare interioară."

(I.M. LOTMAN, *Lecţii de poetică structurală,* trad. Radu Nicolau, p. 188-201)

„Forma artistică este forma conţinutului, realizată însă pe de-a-ntregul în material şi alipită parcă de el. De aceea, forma trebuie să fie înţeleasă şi studiată în două direcţii: 1. dinlăuntrul obiectului estetic pur, ca formă arhitectonică, orientată axiologic asupra conţinutului unui eveniment posibil, raportată la el; 2. dinlăuntrul ansamblului material compoziţional al operei (aceasta este studierea tehnicii formei). În cea de a doua direcţie a studierii, forma nu trebuie în nici un caz interpretată ca formă a materialului (aceasta ar denatura cu desăvârşire înţelegerea), ci doar formă realizată pe baza materialului şi cu ajutorul lui, şi în această privinţă, pe lângă obiectivul sau estetic, condiţionată şi de natura materialului dat [...] Eu (scriitorul) trebuie să resimt forma – pentru a o resimţi estetic – ca fiind atitudinea mea axiologică activă faţă de conţinut: în formă şi prin formă eu cânt, povestesc, reprezint, prin formă eu îmi exprim dragostea, aprobarea, acceptarea."

(M. BAHTIN, *Probleme de literatură,* trad. Nicolae Iliescu, p. 94)

„Tot ce e frumos în ceea ce ne întâmpină, fie în natură, fie în creaţiile artistului, se prezintă mai întâi ca ceva modelat într-un anumit fel şi, contemplându-l, avem sentimentul nemijlocit că cea mai uşoară modificare a formei ar însemna turburarea frumosului ca atare. Unitatea şi integritatea plăsmuirii, unicitatea ei şi desăvârşirea ei în sine depind cu totul de formă, şi noi ştim, chiar fără să putem dovedi, că nu este vorba aici numai de aspectul exterior, de contur sau de limite, nici măcar de ceea ce se oferă vederii sau ne este dat în alt mod pe calea simţurilor, ci de o unitate internă şi de desăvârşire a formei, de articulare şi conexiune, de legitate şi necesitate totală... «formă interioară»".

(N. HARTMAN, *Estetica,* trad. Constantin Florin, p. 15)

„Cuvintele în opera poetică se organizează, pe de o parte, în ansamblul propoziţiei, al perioadei, al capitolului, al actului etc., iar pe de altă parte, creează ansamblul înfăţişării eroului, al caracterului lui, al situaţiei, al ambianţei, al faptei etc. şi, în sfârşit, ansamblul realizat în forma estetică şi finalizat al evenimentului etic de viaţă, încetând o dată cu aceasta de a mai fi cuvinte, propoziţii, rând, capitol etc.: procesul realizării obiectului estetic, adică al realizării finalităţii artistice în esenţa ei, este un proces de transformare consecventă a ansamblului verbal, înţeles din punct de vedere lingvistic şi compoziţional, în ansamblul arhitectonic al evenimentului finalizat estetic; bineînţeles,

toate relaţiile şi interacţiunile verbale de ordin lingvistic şi compoziţional se transformă în relaţii arhitectonice, evenimenţiale, extraverbale."

(M. BAHTIN, *Probleme de literatură ...*, trad. Nicolae Iliescu, p. 86)

„Compoziţia sau motivarea (în cel mai larg sens) include metoda narativă: „gradaţia", ritmul; şi procedeele: îmbinarea într-o anumită proporţie a scenelor dialogate sau dramatice cu descrierea sau naraţiunea directă, şi a ambelor cu rezumatul narativ ...

Într-o operă literară, „motivarea" trebuie să mărească „iluzia realităţii": adică funcţia ei estetică. Motivarea „realistă" este un procedeu artistic. În artă, a părea este chiar mai important decât a fi."

(R. WELLEK, A WARREN, *Teoria literaturii*, trad. Rodica Tiniş, p. 288)

„În ceea ce priveşte teatrul, ar fi de pus din capul locului întrebarea: care substanţă determină alcătuirea? „Acţiunea dramatică" ar fi un răspuns, care nu poate pretinde câtuşi de puţin să i se atribuie valabilitate generală. Ne aflăm aici în faţa unei situaţii similare cu cea din lirică, unde s-a constatat că substanţa poeziei nu e identică nicicum cu stratul simplei semnificaţii. Substanţa care se dezvoltă acolo a fost denumită proces liric. Substanţa care se dezvoltă în teatru se numeşte în mod corespunzător PROCES DRAMATIC."

(W. KAYSER, *Opera literară*, trad. H.R. Radian, p. 256)

„Sensul poeziei este contextual: un cuvânt poartă cu el nu numai sensul lui din dicţionar, ci şi un întreg alai de sinonime şi omonime. Cuvintele nu au numai un singur sens, ci evocă şi sensul unor cuvinte înrudite prin sonoritate, prin sens sau prin derivaţie – sau chiar al unor cuvinte cu care sunt corelate prin contrast sau antonimie... Literatura este legată de toate aspectele limbii. O operă literară este, în primul rând, un sistem de sunete, deci o selecţie din sistemul sonor al unei limbi date".

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii*, trad. Rodica Tiniş, p. 232)

„... Ca elemente ale alcătuirii exterioare, strofelor din lirică şi scenelor şi actelor din teatru le corespund în genul epic cânturile sau aventurile, părţile, cărţile, capitolele, precum şi paragrafele, mai mari sau mai mici, semnalate vizual prin aranjamentul tipografic. Faptul că aceste părţi exterioare sunt în acelaşi timp părţi ale unei alcătuiri interioare este dovedit şi de realitatea că, de pildă, romanul comic obţine efecte speciale din perturbarea aşteptării tacite a cititorului şi pune eventual limita unui capitol undeva în mijlocul unei scene unitare. În felul acesta se perturbă atenţia îndreptată asupra mersului evenimentelor şi în cele din urmă chiar şi iluzia, şi anume datorită povestitorului, care se strecoară pe neaşteptate în prim-plan. Are tot dreptul să facă asta."

(W. KAYSER, *Opera literară*, trad. H.R. Radian, p. 259)

ACT (fr. *acte*, lat. *actus* = „reprezentare scenică“). Fiecare dintre diviziunile unei piese de teatru. *Arta poetică* a lui Horațiu fixează numărul actelor unei piese la 5. Molière scrie și piese în trei acte ori farse într-un act. Ibsen impune drama în patru acte. În teatrul modern, nu mai funcționează o regulă anume, strictă, a împărțirii pieselor în acte.

„În ceea ce privește genul dramatic... noțiunile fundamentale ale alcătuirii exterioare sunt în primul rând scena și actul. Amândouă sunt necunoscute teatrului medieval și provin mai degrabă din teoria și practica umanismului, care le-a preluat, la rândul său, din teatrul latin, îndeosebi din Seneca. Potrivit obiceiului predominant, începutul și sfârșitul unei scene sunt determinate de intrarea, respectiv ieșirea unor personaje, așa încât în cadrul unei scene se află pe podium același număr de persoane.“

*

„Actul era acea parte a desfășurării dramatice care se petrecea în același loc. Această unitate exterioară de loc nu mai este considerată ca hotărâtoare.“

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H.R. Radian p. 251)

ACTANT (fr. *actant* – „autorul acțiunii exprimate de verb“). Sinonime: subiect, agent. Actantul este „subiectul înfăptuirii“ (A.J. Greimas).

ACȚIUNE (fr. *action,* lat. *actio*). Ansamblul evenimentelor dintr-o povestire, dintr-o dramă, considerate în progresia lor. Intrigă. Mișcare, ritm al acestei intrigi. Vezi „unitatea de acțiune“, cerință a clasicismului. Acțiunea are un moment inițial – expunerea, *expozițiunea* –, *un conflict* și *un deznodământ*. (VEZI)

AFABULAȚIE (fr. *affabulation*). Aranjament de fapte imaginare, invenție mai mult ori mai puțin mincinoasă. Tramă, organizare a povestirii într-o operă de ficțiune.

„Trăsăturile esențiale care caracterizează fabula sunt: raportul ei față de verosimilitate; modul motivației evenimentelor și gradul de previzibilitate al acestora; caracterul lor de a conține unul sau mai multe fire fabulative; liantul compozițional (legătura cauzal-temporală a evenimentelor, identitatea personajelor, a grupului de personaje sau a mediului social; legătura teritorială sau sincronică; legătura problematică; abordarea variată, aspectuală, analogică, duală, contrastantă, legătura asociativă); selectarea și gruparea funcțiilor tipice generatoare de fabulă și distribuirea lor între personajele operei, continuitatea sau discontinuitatea narațiunii; preponderența secvențelor dinamice sau

statice, a acţiunilor exterioare sau interioare identitatea sau variabilitatea locului fabulei; raportul dintre timpul de desfăşurare al fabulei şi cel prezentat în mod nemijlocit; raportul dintre succesiunea temporală a naraţiunii, tempo-ul narării, uniformitatea sau variabilitatea calităţilor estetice; poziţia cognitivă a naratorului faţă de realitatea reprezentată (Unele dintre aceste noţiuni vizează, desigur, numai operele epice)".

(N. MARKIEWICZ, *Conceptele științei literaturii*, trad. C. Geambaşu, p. 98)

ANTRACT (fr. *entracte*). Interval între actele unei piese de teatru, între diferitele părţi ale unui spectacol. Pauză.

APARTEU (fr. *à part* = deoparte). Replică rostită de actor ca pentru sine, presupunându-se că ceilalţi actori nu-l aud. Folosit încă din antichitate, într-un soi de complicitate cu publicul.

ARGUMENT (lat. *argumentum* = probă, dovadă). Scurt text la începutul unei cărţi care expune succint ideea, scopul, ţinta lucrării. Parte esenţială a unui *discurs*, rostită pentru a susţine o afirmaţie ori o negaţie.

ARHETIP (fr. *archétype*, gr. *arkhetipos* = „model primitiv"). Model pe care este construită o operă, o lucrare. La Platon este numit *paradigma.* La Goethe, arhetipul e un *Urphänomen* (fenomen originar), o formă vie din care derivă toate formele, ca dintr-o esenţă primară. La Jung, arhetipul ţine de zona inconştientului colectiv, de origine arhaică, păstrător al experienţelor speciei şi modelator al creaţiei umane.

BIBLIOGRAFIE (gr. *biblion* = „carte" şi *graphein* = „a scrie"). Lista cărţilor consultate de autorul unei lucrări, aşezată, de obicei, la sfârşit. Lista lucrărilor referitoare la un anumit subiect, autor etc.

CAPITOL (fr. *chapitre,* lat. *capitulum*). Diviziune a unei cărţi, a unui tratat, a unui cod.

CARACTER Ansamblul trăsăturilor psihologice ale unui personaj, considerat ca tipic. Vezi *Caracterele* lui La Bruyère. (Vezi şi PERSONAJ)

CARACTERIZARE (gr. *kharakter* = „semn gravat"). Maniera în care e definit un lucru ori o persoană. În literatură, caracterizarea personajelor.

„Cea mai simplă metodă de caracterizare a personajelor este caracterizarea prin numele lor. Fiecare nume este un mijloc de a da viaţă, de a însufleţi, de a individualiza [...] Cadrul este mediul, şi mediul înconjurător, mai ales interioarele, poate fi prezentat, metonimic sau metaforic, ca o expresie a caracterului personajului. Casa unui om este o prelungire a lui. O descrii – şi l-ai descris pe el [...] Cadrul poate fi expresia unei voinţe umane. Dacă este un cadru natural, el poate fi o proiectare a acestei voinţe. În jurnalul său, autoanalistul H –F. Amiel spune: «Un peisaj este o stare de spirit».“

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* trad. Rodica Tiniş, p. 293)

„Cel mai simplu element al caracterizării este chiar numele personajului. În formele fabulative simple, este suficient ca unui erou să i se dea un nume, fără nici o altă caracterizare („eroul abstract“), ca să i se fixeze acţiunile necesare pentru dezvoltarea fabulei. În construcţii mai complicate se cere ca acţiunile eroului să decurgă dintr-un complex psihologic, să fie posibil pentru personajul dat (motivarea psihologică a faptelor) ... Caracterizarea eroului poate să fie directă – se comunică nemijlocit de către autor, prin dialogurile altor personaje sau prin autocaracterizarea („confesiunile“) eroului. Se întâlneşte adesea caracterizarea indirectă: caracterul se profilează din faptele şi conduita eroului... Un caz particular al caracterizării indirecte sau de sugestie îl reprezintă procedeul măştilor, adică dezvoltarea diverselor motive care se armonizează cu psihologia personajului. Astfel, descrierea aspectului exterior al eroului, a îmbrăcăminţii, a locuinţei – toate sunt procedee ale măştilor... Chiar şi numele eroului poate servi ca mască [...] Pe de altă parte, lexicul eroului, stilul vorbirii sale, temele pe care le abordează în discuţii pot servi şi ele drept mască a eroului.“

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii,*
trad. Leonida Teodorescu, p. 277-278)

CÂNT (fr. *chant,* lat. *cantus*). Diviziune a unui poem epic ori didactic. *Iliada* are 24 de cânturi. I. Budai Deleanu îşi împarte *Ţiganiada* în „cântece“.

CICLU (lat. *cyclus,* gr. *kyklos* = cerc). Ansamblu de opere – romane, poeme – grupate în jurul unui singur fapt, al unui erou unic etc. *Comedia umană* a lui Balzac e un ciclu romanesc.

CITAT (fr. *citation,* lat. *citatio, citatum*). Pasaj reprodus exact dintr-un autor şi pus între ghilimele.

CLIMAX (gr. *klimax* = „scară“). Gradaţie ascendentă. Dar şi *punct culminant* al unei acţiuni.

CONFLICT (fr. *conflit,* lat. *conflictus* = „ciocnire, atac“). Lupta, înfruntarea dintre două sau mai multe personaje dintr-o operă

literară (roman, nuvelă, dramă, tragedie etc.), în jurul cărora se țese intriga. În teatrul clasic francez (Corneille, Racine), apare conflictul dintre sentiment și rațiune, dintre iubire și datorie. În teatrul modern, conflictul este autentic când „acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul, în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum (soartă, destin) sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie între personajele dramei, este în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentanții". (Camil Petrescu)

CONTEXT (lat. *contextum* = „împreună cu textul"). Ansamblul circumstanțelor textuale, al ambianței de care trebuie să se țină seama în interpretarea sensurilor unui text.

DEDICAȚIE (lat. *dedicatio*). Formulă imprimată ori manuscrisă prin care autorul își dedică opera în onoarea cuiva. Partea finală a unei balade în care se face invocația sau adresarea către persoana căreia i se trimite poemul.

DESCRIERE (fr. *description*, lat. *descriptio*). Indicarea modului în care se înfățișează oameni, locuri, obiecte care apar într-o operă, prin inventarierea caracteristicilor, mai ales exterioare, într-un peisaj, portret, interior etc. *Narațiunea* expune ceea ce se întâmplă, acțiunea, faptele. Ea poate fi întreruptă cu detalii furnizate de *descriere.*

DEZNODĂMÂNT (fr. *dénouement*). Punct spre care se îndreaptă intriga dramatică ori acțiunea unei opere literare. El poate fi fericit („happy end"), tragic, surprinzător, absurd etc. În teatrul antic, deznodământul era hotărât artificial de o intervenție din afara acțiunii propriu-zise *(deus ex machina).* În teatrul modern, poate apărea deznodământul accidental.

DIALOG (lat. *dialogus* = „conversație" din gr. *dialogos*). Ansamblu de replici schimbat între personajele unei piese de teatru, ale unei povestiri. Când personajul vorbește cu sine însuși, avem un monolog.

DIGRESIUNE (fr. *digression*, lat. *digressio* – „deviere de la drum"). Subiectul principal al unui opere literare poate fi intersectat, oprit în desfășurarea lui lineară de paranteze, de intervenții colaterale, de completări – toate acestea fiind *digresiuni.*

DISCURS (fr. *discurs*, lat. *discursus* = „alergare încolo şi încoace“). Realizare concretă, scrisă sau orală, a limbii considerate ca sistem abstract. Enunţ superior frazei, considerat din punctul de vedere al înlănţuirii sale. Discursul desemnează şi mesajul vorbit, în opoziţie cu scriitura, dar şi organizarea unui text literar.

EMBLEMĂ (gr. *emblema* – „ornament în relief“). Figură simbolică, în general însoţită de o explicaţie. Simbol.

„Prin «emblema» înţelegem un semn care se află subordonat unui anumit sens. *Emblemata* umanistului italian Alciatus, tipărite pentru primă oară la Augsburg în anul 1531, au ajuns să aibă o importanţă de nepreţuit pentru literatură [...] Găsim aici, de pildă, imaginea unui animal ciudat. Din versurile însoţitoare rezultă clar că ar fi vorba despre un cameleon, sensul reiese însă doar din legendă: *in adulatores* (la adresa linguşitorilor). Cameleonul este aici un simbol al linguşirii“.

(W. KAYSER, *Opera literară*, trad. H.R. Radian, p. 115)

EPILOG (gr. *epilogos* = „sfârşit“). Încheierea, concluzia unei opere literare. Rezumat al întâmplărilor de după încheierea acţiunii propriu-zise a operei literare.

EPISOD (gr. *epeisodion* – „accesoriu“). Diviziune a unui roman, a unui film. Parte a unei opere narative sau dramatice, integrându-se ansamblului, dar având caracteristici proprii. În tragedia antică era sinonim cu *act*. Astăzi denumeşte şi o secvenţă, o scenă cu o semnificaţie aparte, simbolică.

EXORDIU (fr. *exord*, lat. *exordium* – „început“). Prima parte a unui discurs oratoric.

EXPOZEU (fr. *exposé*, lat. *expositio* = „expunere, naraţiune“). Sinonim cu prologul. Parte introductivă, concisă, a unei piese de teatru.

„La fiecare analiză a alcătuirii unei piese de teatru trebuie să ne întrebăm cum a dat şi cum a introdus autorul EXPOZIŢIA (EXPUNEREA), ceea ce înseamnă: situaţia personajelor şi a împrejurărilor, inclusiv antecedentele, care reprezintă originea acţiunii. Apoi trebuie observate MOMENTELE DECLANŞATOARE, cărora li se opun MOMENTELE ÎNTÂRZIETOARE, care opresc catastrofa sau par s-o abată...La alcătuire trebuie cercetat în continuare care sunt scenele principale şi care cele secundare, cum sunt plasate şi pregătite punctele culminante, cum sunt alcătuite actele în sine...“

(W. KAYSER, *Opera literară*, trad. H. R. Radian, p. 257)

FABULA (FABULAŢIE) Vezi **SUBIECT.** Denumeşte textura anecdotică a unei opere literare. Ea descrie ceea ce s-a întâmplat efectiv, spre deosebire de subiect, care indică modul în care ia cunoştinţă cititorul de cele întâmplate (Vezi B. Tomaşevski, *Teoria literaturii*).

„Termenul «fabula» serveşte, pe de-o parte, ca denumire a acelor povestiri instructive care au ca eroi animale şi al căror strămoş mitic este socotit a fi Esop. Ştiinţa literaturii mai foloseşte însă termenul şi cu alt înţeles. Când redăm «conţinutul» unei opere narative, al unei piese de teatru, al unui roman, al unei balade, redarea este mai scurtă decât opera însăşi. Arătarea conţinutului îşi îndreaptă atenţia unilateral asupra desfăşurării evenimentelor şi extrage din toate părţile operei, din descrieri, convorbiri, reflecţii etc., şi anume ca relatare, numai ceea ce este important pentru structura acţiunii...Dacă încercăm să împingem desfăşurarea acţiunii până la cea mai mare concizie cu putinţă, la pura sa schemă, obţinem tocmai... FABULA unei opere. Aristotel o numeşte *mythos*, Horaţiu *forma*. (în româneşte se foloseşte *fabulaţie* sau *afabulaţie*)."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H. R. Radian, p. 117)

„Tema unei lucrări fabulative reprezintă un sistem – mai mult sau mai puţin unitar – de evenimente, decurgând unul din altul şi legate unul de altul. Fabula poate fi definită chiar drept totalitatea evenimentelor în legătura lor reciprocă şi intimă. De obicei, dezvoltarea fabulei se realizează prin introducerea în povestire a câtorva persoane (personaje, eroi), legate între ele prin interese sau prin legături de altă natură (prin cele de rudenie, de pildă). Raporturile personajelor într-un moment dat se constituie în situaţie (...) O situaţie tipică este cea cu legăturile contradictorii: diverse personaje caută în moduri diferite să schimbe o situaţie anume... Fabula se compune din trecerea dintr-o situaţie într-alta. Trecerile pot fi realizate prin introducerea personajelor noi (complicarea situaţiei), prin înlăturarea personajelor vechi, prin modificarea legăturilor. Astfel, la baza majorităţii formelor de fabulă se află lupta."

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii...*, trad. Leonida Teodorescu, p. 252)

FOILETON (fr. *feuilleton*). Critică literară publicată regulat de un autor într-o revistă. Operă romanescă publicată în episoade succesive într-o revistă.

FRAGMENT (fr. *fragment*, lat. *fragmentum*). Pasaj extras dintr-o operă, dintr-un text.

HYBRIS (gr. *hybris* = „violenţă"). Lipsa de măsură care hotărăşte destinul dramatic al eroului, în tragediile lui Eschil, de pildă.

IDEE POETICĂ Termen controversat, utilizat în teoria literară cu sensul de centru „emoţional“ (Titu Maiorescu), ţinând de „eul originar“ (Liviu Rusu), în jurul căruia se structurează imaginile poetice şi „concepţia“ unui text poetic.

„IDEEA este sinteza conţinutului spiritual. Subiectul, fabulaţia, motivele – toate acestea îi sunt subordonate, iar în comparaţie cu ea nu sunt decât părţi componente...Există multe opere care aleg ca idee, în sensul de problemă, de unitate de sens a unui sector obiectiv, o problemă actuală a propriei lor epici şi care, totodată, mai dau şi o soluţie clară a problemei şi vor să comunice această soluţie cititorului, ca învăţătură şi chemare, cu scopul de a modifica situaţia problematică a epocii respective. Unei asemenea literaturi i se dă de obicei denumirea de LITERATURĂ CU TENDINŢĂ. Stricta literatură cu tendinţă contează ca domeniu periferic al literaturii.“

(W. KAYSER, *Opera literară*, trad. H. R. Radian p. 318)

INTERTEXTUALITATE (fr. *intertextualité*). Pornind de la ideea că textele literare sunt legate între ele prin „absorbţie şi transformare“ (Julia Kristeva), se susţine imposibilitatea de a construi un text absolut nou, fiecare text ivindu-se pe seama celor precedente (Cioran vorbea despre legitima *jefuire de extaze* care are loc în artă). Inserţia de texte din surse diverse în interiorul propriului text e folosită ca procedeu literar la scriitorii postmodernişti.

INTRIGĂ (fr. *intrigue*). Înlănţuire de fapte şi acţiuni alcătuind *trama* unei piese de teatru, a unui roman etc. Moment al subiectului. Intriga scoate în evidenţă un conflict şi îl conduce spre deznodământ. Vezi şi *acţiune, subiect.*

„Interesele contradictorii şi lupta dintre personaje sunt însoţite de o grupare a personajelor şi de o tactică *sui-generis* a fiecărui grup îndreptată împotriva celuilalt. Modul de a desfăşura lupta se numeşte *intrigă* (este tipică pentru dramaturgie). Dezvoltarea intrigii (sau a intrigilor paralele) are drept rezultat desfiinţarea contradicţiilor sau apariţia unor contradicţii noi. Dacă situaţia, care implică în sine contradicţiile, generează mişcarea fabulei, atunci, întrucât din două elemente care se află într-o relaţie de luptă, unul trebuie să iasă învingător şi întrucât existenţa lor poate să dureze mult, situaţia de conciliere nu mai generează mişcare, nici nu mai provoacă sentimentul de aşteptare la cititor şi din această cauză o asemenea situaţie este finală şi se numeşte *deznodământ*... Ca fabula să fie pusă în mişcare, în situaţia iniţială echilibrată se introduc evenimente care desfiinţează echilibrul. Totalitatea evenimentelor care desfiinţează imobilitatea situaţiei iniţiale şi încep mişcarea se numeşte moment de *incidenţă conflictuală*.

... Toată intriga se reduce la o variaţie a acţiunii... Această variaţie se numeşte *peripeţie*.“

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii*, trad. Leonida Teodorescu p. 252-252)

„Să definim intriga. Am definit o povestire ca fiind naraţiunea unor evenimente în succesiunea lor temporală. Intriga este şi ea naraţiunea unor evenimente, accentul căzând însă pe cauzalitate. «Regele a murit şi pe urmă a murit şi regina» este o povestire. Intrigă înseamnă «Regele a murit şi, de durere, regina a murit şi ea.» Succesiunea în timp e păstrată, dar ea e dominată de ideea cauzalităţii (...) Să examinăm moartea reginei. Dacă o întâlnim într-o povestire, spunem: «Şi pe urmă?» Dacă o întâlnim într-o intrigă, întrebăm: «Pentru ce?»“

(E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, trad. de Petru Popescu, pp. 88-89)

IZVOR LITERAR Sursă de inspiraţie. Operele literare pot fi inspirate din fapte istorice, din folclor, din alte opere literare. Toate acestea nu constituie un model, ci un punct de plecare, un imbold iniţial.

LAITMOTIV (LEITMOTIV) Formulă, idee care revine neîncetat într-un discurs, într-o operă literară.

MESAJ (fr. *message*, lat. *missus* = „trimis“). Gândire profundă, incitare adresată oamenilor de către o fiinţă de excepţie, un scriitor, un artist prin opera sa. Semnificaţia, adesea codificată, a unei opere literare.

„Operaţia de a scrie o implică pe cea de a citi, ca pe corelativul său dialectic şi aceste două acte conexe necesită doi agenţi deosebiţi. Efortul conjugat al autorului şi al cititorului este cel care face să apară obiectul acesta concret şi imaginar, care este opera spiritului. Nu există artă decât pentru şi prin celălalt.“

(J.P. SARTRE, *Qu-est-ce que la littérature?*)

MONOLOG (gr. *monologos* = „care vorbeşte singur“). La teatru, discurs pe care un personaj şi-l ţine sieşi pentru a exprima un sentiment, o opinie etc.

MOTIV (fr. *motif*). Temă, structură ornamentală care, cel mai adesea, se repetă. Pentru structuralişti, *tema* reprezintă unitatea sensurilor diferitelor elemente ale unei opere, *motivul* fiind cel mai mic element de structură. După Tomaşevski, există motive *asociate*, indispensabile succesiunii epice, şi motive *libere*, care ar putea lipsi fără să afecteze înlănţuirea în timp a evenimentelor relatate. Motivele configurate stabil într-o operă se numesc *topoi* (*topos*).

„Motivul este o situaţie care se repetă, tipică şi, deci, omeneşte plină de tâlc. Pe acest caracter de situaţie se fundamentează faptul că motivele fac trimitere la un «înainte» şi la un «după». Situaţia s-a produs, iar tensiunea ei cere o soluţie. Motivele sunt astfel înzestrate cu o forţă motoare, care le justifică, în definitiv, denumirea (derivată din latinescul *movere*) ... Fiecare completare concretă a unui anumit motiv se numeşte trăsătură."

(W. KAYSER, *Opera literară,* p. 94, trad. H.R.Radian)

„Structura narativă a unei piese, a unei povestiri sau a unui roman se numeşte, potrivit tradiţiei, intrigă (...)

La rândul ei, intriga (sau structura narativă) este formată din structuri narative mai mici (episoade, incidente) (...) Formaliştii ruşi şi analiştii germani ai formei, ca Sibelius, numesc elementele din care se compune intriga «motivul». Cuvântul «motiv», în sensul folosit de istoricii literari, este împrumutat de la folcloriştii finlandezi care au analizat basmele şi povestirile populare în elementele lor componente. Exemple de motive din literatura scrisă sunt confuzia asupra identităţii (*quiproquo*); căsătoria dintre o tânără şi un bătrân; ingratitudinea filială faţă de tată; căutarea tatălui de către fiu."

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,*
trad. Rodica Tiniş, p. 287-288)

„Ni se pare necesar să facem distincţie între noţiunile «motiv» (respectiv «motiv central») şi „temă". Motivul este schema unei situaţii concrete; tema este abstractă şi desemnează ca noţiune domeniul ideal, în care poate fi înscrisă opera. Motivul central în *Stella* de Goethe este «bărbatul între două femei», iar ca temă se poate indica «dragostea umană» sau «omul care iubeşte». De fapt, şi în lirică vorbim de motive. Aşa numim, de pildă, curgerea râului, mormântul, noaptea, răsăritul soarelui, despărţirea etc. Ca să fie motive adevărate, trebuie privite, bineînţeles, ca situaţii semnificative. Transcenderea lor nu constă însă numai într-o continuare a situaţiei corespunzător acţiunii, ci şi în faptul că ele devin trăirea unui suflet omenesc şi se continuă lăuntric în oscilaţiile lor."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H. R. Radian, p. 98)

MOTIVARE Vezi **COMPOZIŢIE**

NARAŢIUNE (fr. *narration,* lat. *narratio* = „povestire, istorisire") Relatarea unor întâmplări într-o succesiune de momente. Naratorul expune povestirea prin reprezentare, dialog, relatare.

„Tehnica artei narative este derivată din situaţia primară a narării: faptul că există un trecut, care este povestit, că există un public, căruia i se povesteşte, şi că există un povestitor, care mijloceşte oarecum între primii doi.

Într-un artificiu tehnic, această situaţie primară poate fi concretizată şi accentuată: dacă autorul mai introduce şi alt povestitor în gura

căruia pune povestirea avem POVESTIREA CU CADRU. Autorul unei povestiri încadrate în alta își creează, prin publicul pe care îl prezintă ca real și prin povestitorul devenit personaj, o perspectivă univocă și limite fixe, pe care apoi trebuie să le respecte [...] Povestirea încadrată în alta este un excelent mijloc tehnic pentru a îndeplini o cerință fundamentală, formulată de publicul artei narative, anume: să confere credibilitate celor povestite."

*

„În povestirile izolate, prezentate de un povestitor închipuit, acest povestitor dă de cele mai multe ori evenimentele drept trăite de el însuși. Această formă se numește POVESTIRE SUBIECTIVĂ sau la PERSOANA I, opusul ei este POVESTIREA OBIECTIVĂ sau LA PERSOANA a III-a, în care autorul sau un povestitor fictiv nu se află pe planul evenimentelor. Ca o a treia posibilitate a formei narațiunii este considerată, de obicei, FORMA EPISTOLARĂ, în care mai multe personaje își împart oarecum rolul povestitorului [...] Raportul dintre povestitor, pe de o parte, și public și evenimente, pe de alta, se numește ATITUDINE NARATIVĂ."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H. R. Radian, p. 290-293)

OPERĂ LITERARĂ Vezi secțiunea **Genuri și specii literare.**

„Integritatea operei apare doar aceluia care va ști să vadă întregul în actul de a însufleți părțile, de a și le construi, reclama, ordona. Trebuie, într-un fel, să facem să retrăiască procesul de producere, când ceea ce era făcut rând pe rând propunea, sugera sau impunea ceea ce urma să se facă, și nu reușea acest lucru decât pentru că era deja parte a acelui tot care, prezent în el ca anticipare a formei viitoare și lege de organizare operantă, reclama voitele și invocatele completări".

(LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria formativității,*
trad. Marian Papahagi, p. 152)

PASAJ Parte, fragment dintr-o lucrare.

PERSONAJ (fr. *personnage*, din lat. *persona* = „rol, mască, actor"). Omul (sau obiectul) implicat în acțiunea relatată de o operă literară. *Homo fictus* (omul imaginat, personajul) este un *erou* în literatura antichității, un *caracter* în clasicism, *o lume complexă* o dată cu realismul romanesc al secolului XIX. Noul roman proclamă disoluția personajului.

„Construirea personajului literar este determinată de: raportul față de verosimilitate; modalitatea de concepere a personalității; motivația trăsăturilor de caracter și a modului de comportament, precum și gradul de previzibilitate al acestuia: volumul trăsăturilor introduse, frecvența manifestării lor; statica sau variabilitatea personalității, iar

în cazul variabilității – continuarea evolutivă sau dezvoltarea «în salturi»; calitatea estetică proprie unui personaj dat; modalitatea de prezentare a trăirilor interioare (prin intermediul manifestărilor exterioare ale acestora, numirea și relatarea trăirilor, descrierea lor metaforică, vorbirea indirectă, monologul interior, organizat sau haotic, fluxul conștiinței).“

(H. MARKIEWICZ, *Conceptele științei literaturii,*
trad. C. Geambașu, p. 98)

„Așa cum s-a format mai ales în Franța sec. al XVII-lea și cum a fost reluat în diferite literaturi naționale, clasicismul a insistat asupra unității personajului, concepând foarte riguros ideea de consecvență. Potrivit cu statismul clasic, unitatea a fost opusă diversității și mișcării. Clasicismul s-a străduit să construiască caractere universal valabile [...] Personajul romantic e în conflict cu sine și cu lucrurile. Termenul uzual de inadaptare are sensuri și întruchipări diverse. Poate însemna negare hiperbolizată la dimensiuni titanice sau luciferice, poate deveni inacceptare creatoare și sacrificiu grandios [...] Este maladie a secolului la romanticul drapat, «prea bun pentru lume», sau maladie diagnosticată fără iluzii, cu voluptatea autodiminuării [...] În realism, «jocul caracter-împrejurări transformă caracterele, transformă și relațiile interumane, dându-le cursul sinuos explicabil și surprinzător al vieții [...] Semnificativă pentru realism este capacitatea de a sesiza procesul, felul uneori lent, imperceptibil, alteori brusc, în care are loc devenirea psihologică [...] Clasicismul se ocupase de omul normal, sociabil și echilibrat. Romantismul fusese interesat de formele atipice, de genii și de monștri. ... Anomalia cercetată sistematic, cu o optică de clinică literară și cu iluzia unei explicări complete, avea să devină preocuparea naturalismului. Cei mai mulți realiști revin la omul normal, considerat nu în generalitatea clasică, ci în diversitatea lui individuală și istorică, în nenumăratele lui întruchipări pe care le oferă observarea realului.“

(SILVIAN IOSIFESCU, *Construcție și lectură,* p. 158-174)

„Critica analitică a romanului deosebește în general trei elemente constitutive ale acestuia: intriga, caracterizarea personajelor și cadrul; ultimul, care capătă atât de lesne semnificație simbolică, este denumit, în unele teorii moderne, «atmosferă» sau «tonalitate». Este momentul să subliniem că toate aceste elemente se determină reciproc. După cum se întreabă Henry James în eseul *Art of Fiction* („Arta romanului“), «Ce altceva este personajul decât factorul care determină episoadele? Ce altceva este un episod decât o ilustrare a personajului?»“

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* trad. Rodica Tiniș, p. 286)

„Există un număr extrem de redus de posibilități de a fixa un personaj [...]: 1. autorul se oprește din narațiune pentru a compune un portret [...]; 2. autorul prezintă personajul prin expunerea faptelor sale [...]; 3. relatarea sentimentelor prin discursuri [...] „De-a lungul unei înlănțuiri de acte, autorul își oprește brusc personajul pentru a-l descrie vestimentar, biografic sau psihologic. Oprirea aceasta are semnificația

opririi întregii lumi... Portretul reprezintă, prin urmare, unul din elementele cele mai convenţionale şi cele mai paradoxale din structura operei literare [...] Un obiect concret, un individ real nu poate fi descris. El poate fi numai semnalat, anume prin unele particularităţi care ies cu deosebire în evidenţă [...] Portretul constituie, prin urmare, ipoteza personajului static, stagnant. Pentru a face un portret, autorul trebuie să oprească acţiunea: portretul este un element bine marcat prin convenţionalism şi el reclamă afirmarea subiectivităţii autorului într-un mod mai direct decât personajul în mişcare, decât urmărirea unui conflict, a unei acţiuni..."

(MARIAN POPA, *Homo fictus*, p. 292-293)

„Putem împărţi personajele în plate şi rotunde. În secolul al XVII-lea, personajele plate erau numite „umori", iar acum sunt botezate uneori tipuri, alteori caricaturi. În forma lor cea mai pură, ele sunt construite în jurul unei singure idei sau calităţi; când cuprind mai mult decât un singur factor, începe curbura lor către rotund..." „Caracteristica romanului este că scriitorul poate vorbi şi despre şi prin personajele sale, sau poate aranja lucrurile în aşa fel încât să putem auzi personajele atunci când ele vorbesc singure. Romancierul are acces la mărturisiri pe care personajele nu şi le fac decât lor înseşi şi de la acest nivel el poate coborî chiar mai adânc, ca să privească în subconştient."

(E. M. FORSTER, *Aspecte ale romanului*, trad. Petru Popescu, p. 85-90)

PORTRET (fr. *portrait*, din franceza veche *pourtraire* = „a desena"). Imagine a unei persoane reprodusă prin pictură, desen, fotografie. Descriere a unui caracter.

POSTFAŢĂ (fr. *postface*) Text explicativ, avertisment plasat la finele unei cărţi.

PREFAŢĂ (fr. *preface*, după lat. *praefatio* = „preambul"). Discurs preliminar plasat în fruntea unei cărţi.

PROLOG (gr. *prologos*, *pro* = „înainte" şi *logos* = „discurs, vorbire"). Prima parte a unui roman, a unei piese de teatru, în care se pregăteşte intrarea în evenimentele descrise.

PUNCT CULMINANT Moment în care tensiunea atinge valoarea maximă şi e urmată de deznodământ.

„Înainte de deznodământ, tensiunea atinge de obicei punctul cel mai înalt [...] Evenimentele trebuie să fie distribuite, trebuie să se constituie într-o ordine anume, trebuie să fie expuse, este necesar ca din materialul de fabulă să fie realizată o combinaţie literară. Construirea artistică a distribuirii evenimentelor într-o lucrare se numeşte subiectul lucrării."

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii*, trad. Leonida Teodorescu, p. 264)

QUIPROQUO (lat. *quid pro quod* = „a lua pe unul drept altul“). Neînţelegere, eroare, confuzie, utilizate, de obicei, în comedii, farse, vodeviluri, ca sursă a comicului.

RECEPTARE Când se referă la literatură, are în vedere relaţia dintre cititor şi text care se stabileşte în timpul lecturii. Reacţia poate fi individuală şi colectivă, cea din urmă trimiţând la modul de înţelegere a unei opere la un moment dat al posterităţii. În legătură cu normele receptării, apare noţiunea de *canon* (opere considerate de valoare într-un anumit context social, politic, istoric). Canonul poate fi strict estetic, reţinând exclusiv opere expresive, creatoare de lumi, rezistente în timp ca reprezentări general-umane.

SCENĂ (lat. *scaena*, din gr. *skene*). Podiumul pe care joacă actorii, într-un teatru. Ansamblu de decoruri care reprezintă locul acţiunii. Subdiviziune a unui act într-o piesă de teatru, marcată de obicei de intrarea unui nou personaj ori de reducerea numărului de personaje aflate pe podium.

SPAŢIU şi **TIMP** Coordonatele spaţiale şi temporale, indicaţiile de loc şi timp al acţiunii într-o operă literară. În viziunea unui M. Bahtin, opera se caracterizează printr-o îmbinare complexă, subtilă, specifică a spaţiului şi timpului, numită *cronotop* (*kronos = „timp“; topos = „loc“*).

„În ceea ce priveşte locul acţiunii, sunt caracteristice două modalităţi: statică – eroii se întâlnesc în acelaşi loc... şi cinetică – eroii se transferă dintr-un loc în altul pentru confruntările necesare.“

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii*, trad. Leonida Teodorescu, p. 265)

SUBIECT (lat. *subjectus*). Succesiunea întâmplărilor, faptelor dintr-o operă literară, constituind conţinutul ei moral, filosofic etc. Subiectul are, într-o împărţire didactică, patru părţi: *expoziţiunea*, *dezvoltarea*, *punctul culminant* şi *deznodământul*. Vezi şi *fabula*, *acţiune*.

„Subiectul în proză apare ca succesiune de episoade narative şi, deşi în fiecare din ele raportul dintre planul conţinutului şi cel al expresiei se construieşte altfel decât în vorbirea obişnuită, legile care guvernează acest raport nu sunt cele ale poeziei. Asemănarea cu vorbirea obişnuită constă în aceea că, în proză, amintitele două planuri îşi câştigă din nou o anumită independenţă. În virtutea acestui fapt, mişcarea fabulativă a unui amplu text de proză constă, din punctul de vedere al cititorului

obişnuit, neiniţiat, într-o succesiune de episoade raportate între ele tocmai în perspectiva planului de conţinut [...] Elementele subiectului poetic nu sunt dispuse într-o strictă succesiune, ci se află în stare de interacţiune, alcătuind o complexă şi unitară construcţie".

*

„Diviziunea textului în strofe repetă la un nivel superior relaţiile dintre versuri... Conexiunile dinăuntrul strofei repetă la alt nivel confruntarea şi opoziţia semantică a versurilor, în timp ce conexiunile între strofe fac să apară în interiorul strofei anumite conexiuni integratoare, paralele cu raporturile dintre cuvinte în cadrul versului [...] În numeroase culturi naţionale, apariţia strofei, adică a unei construcţii mai complexe decât distihul, a fost însoţită, atât în poezia orală, cât şi în cea cultă, de degajarea unui refren [...] Refrenul nu reprezintă o unitate structurală independentă plasată între două strofe, ci se referă întotdeauna la strofa după care urmează..."

(I.M.LOTMAN, *Lecţii de poetică structurală,* trad. Radu Nicolau, p. 207-208, 212-213)

„Formaliştii ruşi fac o distincţie între «fabula», adică succesiunea temporal – cauzală care, oricum ar fi expusă, constituie «povestirea» sau materialul «povestirii», şi sujet (în limba rusă siujet = subiect), un termen pe care l-am putea traduce prin «structura narativă». «Fabula» este suma tuturor motivelor, în timp ce sujet este prezentarea într-o ordine artistică a motivelor (adesea ceva absolut diferit) [...] Sujet înseamnă intriga filtrată prin „punctul de vedere" şi prinsă în „focarul naraţiunii." Fabula este, ca să spunem aşa, o selecţie din „materia primă» a romanului (experienţa autorului, lecturi etc.); în schimb, prin sujet se înţelege o selecţie din fabulă; sau, mai bine zis, o viziune narativă mai concentrată."

(R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii,* trad. Rodica Tiniş, p. 284)

„Ceea ce trăieşte în afara unei opere literare, într-o tradiţie proprie, şi şi-a produs acum efectul asupra conţinutului operei respective, se numeşte SUBIECT. Subiectul este întotdeauna legat de anumite personaje, cuprinde o desfăşurare de evenimente şi este mai mult sau mai puţin fixat în timp şi în spaţiu. Chiar şi formula «A fost odată...», cu care încep basmele, reprezintă o fixare în timp.

Din definiţia termenului literar «subiect» reiese că au un subiect numai operele în care se petrec evenimente şi apar personaje, deci piesele de teatru, epopeile, romanele, povestirile etc. O poezie lirică nu are, în acest sens, un subiect".

(WOLFGANG KAYSER, *Opera literară*, p. 88, în rom. H.R.Radian)

TABLOU (fr. *tableau*). Secvenţă descriptivă, în poezia lirică sau epică. În teatru, subdiviziune a unui act. Vezi **SCENĂ.** „Semnalmentele lui sunt caracterul închegat, plinătatea obiectivă,

izolarea în timp, respectiv caracterul static şi, în sfârşit, un conţinut semantic deosebit. Ca şi în lirică, tabloul poate deveni lesne simbol.

TEMĂ (fr. *thême*, gr. *thema* = „subiect“). Subiect, materie pe care urmează s-o dezvolte o lucrare, o operă literară. Vezi *fabula*, *subiect.*

„Tema este unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei. Se poate vorbi şi despre tema unei lucrări, ca şi despre tema părţilor ei componente [...]

Tema este o unitate. Ea se compune din mici elemente tematice distribuite într-o anumită corelaţie. Se remarcă două tipuri principale de distribuire a elementelor tematice:

1. legătura cauzal-temporală între momentele tematice introduse;

2. concomitenţa materialului expus sau o altă modalitate de succesiune a temelor, lipsită de o legătură cauzală a materialului expus. În primul caz, avem de-a face cu o literatură fabulativă (nuvelele, romanele, poemele epice), în cel de al doilea, cu o literatură non-fabulativă, „descriptivă“ (poezia descriptivă şi didactică, lirică, „*călătoriile*“)...“

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii.* Poetica, trad. Leonida Teodorescu, p. 249-250)

„Tema romanului *Werther* este tânărul «sensibil», cea a *Iliadei*, mânia lui Ahile, cea a *Odiseei*, înapoierea lui Ulise...“

(W. KAYSER, *Opera literară*, trad. H.R.Radian, p. 121)

TEXT (lat. *textus* = „ţesătură“). Ansamblu de termeni, fraze alcătuind o scriere, o operă. Operă literară sau un fragment al ei. Din punctul de vedere al semioticienilor, textul este un *proces* care se împlineşte prin colaborarea scriiturii cu lectura. Ca sistem *conotativ*, adică extrăgându-şi sensurile din vecinătatea complexă a semnelor, din capacitatea inepuizabilă a cuvintelor de a spune altceva în funcţie de *context*, textul e o activitate de producere a sensului. *Textura* denumeşte aranjarea, dispunerea părţilor într-o operă literară.

TEZĂ (lat. *thesis*, din gr. th*esis* = „acţiune“). Operă cu teză înseamnă operă destinată să demonstreze adevărul unei teorii, al unei idei, de obicei politică sau socială. Vezi polemica dintre „arta pentru artă“ şi „arta cu tendinţă.“

TIP (lat. *tipus* = „caracter“, gr. *typos* = „urmă, amprentă“). Model ideal, reunind trăsăturile esenţiale ale tuturor fiinţelor sau lucrurilor de acelaşi fel. Hagi Tudose, de pildă, e tipul avarului. Vezi şi *caracter.*

„Într-o operă literară, trebuie să deosebim timpul de fabulă de timpul povestirii. Timpul de fabulă este timpul în care se presupune săvârşirea evenimentelor expuse, timpul povestirii este timpul pe care-l consumă lectura operei (respectiv - durata spectacolului). Acest din urmă timp este acoperit de noţiunea de volum al operei.

Timpul de fabulă este dat astfel:

1) prin datarea momentului acţiunii, care poate fi absolută...

2) prin indicarea intervalelor temporale consumate de evenimente...

3) prin crearea unei iluzii a duratei..."

(B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii,* trad. Leonida Teodorescu, p. 265)

TITLU (fr. *titre,* lat. *titlus*). Cuvânt, expresie, frază care desemnează o serie, o parte dintr-o scriere, o operă literară sau artistică. Există şi *subtitlu* şi *supratitlu*.

„Poeziile medievale nu aveau titlu. Abia din epoca umanismului s-a introdus uzanţa titlului [...] Titlului îi revine, în parte, sarcina de a crea în receptor starea de spirit adecvată. Ceea ce realizează în teatru lovitura de gong şi stingerea lămpilor – transpunerea magică în lumea ficţiunii – trebuie în lirică să realizeze adeseori titlul poeziei el singur. [...] Cu decenii în urmă, se obişnuia ades să se folosească drept titlu numai forma, respectiv categoria: Odă, Cântec, Sonet. Maniera conceptuală, retorică, a vorbirii se anunţă eventual în titlurile care desemnează tema tratată: *La o fântână, Elogiu culorii verzi, O contemplare despre flori*... etc. [...] De la sfârşitul secolului al XIX-lea încoace, se poate observa obiceiul contrar: acela de a nu alege un titlu anume, ci de a pune ca titlu cuvintele de început ale poemului. Atitudinea care duce la această practică este, nu arareori, diametral opusă atitudinii retorice. Poetul vrea să excludă orice gând referitor la ceva tematic, vrea să nu vorbească de la distanţă, nici cu deliberare; poemul trebuie să fie luat ca un talaz care se formează şi se ridică pe nesimţite şi care apoi piere din nou" [...] „Prin ACORD PREGĂTITOR se înţelege o strofă sau un grup de versuri care nu are legătură cu acţiunea propriu-zisă (în cazul baladei), dar care îl pune pe cititor în starea de spirit dorită."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H.R.Radian, p. 278-281)

TOPOS (gr. *topos* = „loc"; plural, *topoi*). Vezi **MOTIV.** Imagini, teme, motive importante în configuraţia unei opere literare.

„Topoi sunt clişee fixe sau scheme de gândire şi de exprimare, provenite din literatura antică şi care pătrund, prin literatura latină medievală, în literaturile limbilor naţionale ale Evului Mediu şi apoi în cele ale Renaşterii şi ale barocului. [...] Cercetarea topoi-lor are două aspecte. Pe de o parte, ea studiază tradiţia literară a unor anumite imagini, motive sau formule intelectuale, obiectual fixe; pe de alta, ea urmăreşte tradiţia unor anumite modalităţi tehnice de prezentare."

(W. KAYSER, *Opera literară,* trad. H.R.Radian, p. 110-111)

VARIANTĂ (fr. *variante*). Text care diferă de cel general admis. Varianta poate fi *de autor*, când acesta a încercat mai multe moduri de abordare a temei (Vezi *Mai am un singur dor* a lui Eminescu), sau *de transmitere*, când edițiile succesive ale unei opere prezintă diferențe. Edițiile critice încearcă reconstituirea cît mai acurată a formei originale.

VOCABULAR (fr. *vocabulaire*, lat. *vocabularium*). Ansamblul cuvintelor care aparțin unei limbi, unei opere literare, unui autor. Lexic.

BIBLIOGRAFIE

Diana ADAMEK, *Ochiul de linx, Barocul şi revenirile sale*, Bucureşti, E.D.P., 1997, Col. „Akademos“

ALAIN, *Propos de littérature,* Paris, 1984

ALAIN, *Studii şi eseuri,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1973 (B.P.T.)

ALAIN, *Un sistem al artelor frumoase,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969

R. M. ALBÉRÈS, *Istoria romanului modern,* Bucureşti, E.L.U., 1968

Viorel ALECU, *Curente literare în literatura română,* Bucureşti, E.D.P., 1971

Ioan ALEXE (Ioannis Alexi), *Gramatica Daco-Romana sive Valachice latinitate donata...,* 1826

Amado ALONSO, *Materie şi formă în poezie,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982

Analize de texte poetice. Antologie, Coordonator I. Coteanu, Bucureşti, Ed. Academiei, 1986

Cornelia ANDREIESCU, *Robert Musil şi romanul modern,* Iaşi, Ed. Junimea, 1982

Ion ANESTIN, *Scrieri despre teatru,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1989

Mircea ANGHELESCU, *Preromantismul românesc,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1971

Mircea ANGHELESCU, *Scriitori şi curente,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1982

Adrian ANGHELESCU, *Vârstele lui Proteu:* curente şi stiluri în artă, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984

G. APOLLINAIRE, *De la Ingres la Picasso,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970

N. I. APOSTOLESCU, *L'ancienne versification roumaine,* Paris, Champion, 1909

G. ARBORE, *Futurismul,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1975

ARISTOTEL, *Poetica,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1957; *Poetica,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1965

Arte poetice: Renaşterea, Ed. Univers, 1986

Arte poetice: Romantismul, Coordonator Angela Ion. Studiu introductiv Romul Munteanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1982

Erich AUERBACH, *Mimesis,* Bucureşti, E.L.U., 1967

Avangarda literară românească. Antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1983
Gaston BACHELARD, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement,* Paris, 1987
M. BAHTIN, *Metoda formală în ştiinta literaturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1992
M. BAHTIN, *Problemele de literatură şi estetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
M. BAHTIN, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Sheridan BAKER, *The practical Stylist,* New York, 1968
Nicolae BALOTĂ, *Arte poetice ale secolului XX.* Ipostaze româneşti şi străine, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976
Nicolae BALOTĂ, *Euphorion,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1969
Nicolae BALOTĂ, *Umanităţi,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978
Nicolae BALOTĂ, *Universul poeziei,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976
Pierre BARBÉRIS, *Lectures du réel,* Paris, Éditions Sociales, 1972
Marian BARBU, *Romanul de mistere în literatura română,* Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1981
Renato BARILLI, *Poetică şi retorică,* Bucureşti, Ed. Universul, 1975
Pierre BARIÈRE, *La vie intelectuelle en France du 16e s. à l'epoque contemporaine,* Paris, Albin Michel, 1974
Roland BARTHES, *Romanul scriiturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1987
Salvatore BATTAGLIA, *Mitografia personajului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1976
Jean BAYET, *Literatura latină,* Bucureşti, Ed. Univers, 1972
Andrei BĂLEANU, *Realism şi metaforă în teatru,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1965
Andrei BĂLEANU, *Teatrul furiei şi al violenţei.* Privire asupra dramaturgiei americane şi engleze, Bucureşti, E.L.U., 1957
Ovidiu BÎRLEA, *Poetică folclorică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1979
Albert BEGUIN, *Sufletul romantic şi visul,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Yvonne BELLENGER, *La Pléiade,* Paris, PUF, 1978
Olimpia BERCA, *Poetici româneşti,* Timişoara, Ed. Facla, 1976
Ileana BERLOGEA, *Istoria teatrului universal,* 2 vol., Bucureşti, E.D.P., 1981-1982
Ileana BERLOGEA, *Teatrul şi societatea contemporană,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985
Jean-Claude BERTON, *Histoire de la littérature et des idées en France au XX siècle,* Paris, Hatier, 1988
John BEYLEY, *Fascinaţia romantismului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
Ion BIBERI, *Poezia, mod de existenţă,* Bucureşti, E.P.L., 1968
Walter BIEMEL, *Expunere şi interpretare,* Bucureşti, Ed. Univers, 1987
Al. BISTRIŢEANU şi C. BOROIANU, *Introducere în studiul literaturii,* Bucureşti, E.D.P., 1968
Lucian BLAGA, *Trilogia culturii,* Bucureşti, E.P.L., 1969
Lucian BLAGA, *Zări şi etape*, Bucureşti, E.P.L., 1968
Maurice BLANCHOT, *Spaţiul literar,* Bucureşti, Ed. Univers, 1980

Doina BOGDAN-DASCĂLU, *Critica – limbaj secund,* Timişoara. Ed. Facla, 1981
BOILEAU, *Arta poetică*, Bucureşti, ESPLA, 1957
Pierre de BOISDEFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui,* Paris, 1968
Al. BOJIN, *Studii de stil şi limbă literară,* Bucureşti., E.D.P., 1968
Wayne C. BOOTH, *Retorica romanului,* Bucureşti, E.P.L., 1966
Mihai BORDEIANU, *Versificaţia românească,* Buc., Ed. Junimea, 1974
Lidia BOTE, *Simbolismul românesc,* Bucureşti, E.P.L., 1966
Carlos BOUSOÑO, *Teoria expresiei poetice,* Bucureşti, Ed. Univers, 1975
Georg BRANDES, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978
Cesare BRANDI, *Teoria generală a criticii,* Bucureşti, Univers, 1985
Virgil BRĂDĂŢEANU, *Comedia în dramaturgia românească,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1970
Ion BRĂESCU, *Clasicismul în teatru,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971
Monica BRĂTULESCU, *Colinda românească,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1981
Bertolt BRECHT, *Scrieri despre teatru,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Claude BREMOND, *Logica povestirii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1981
André BRETON, *Manifest du surréalisme,* Paris, NRF, 1966
Stanislas BRETON, *Poétique du sensible,* Paris, 1988
Wilmon BREWER, *Concerning the Art of Poetry,* Francestown, 1979
Marcel BRION, *Arta abstractă,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972
F. BRUNETIÉRE, *Evoluţia criticii de la Renaştere până în prezent,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică română, 1972
F. BRUNETIERE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* Paris, 1890
Marian Victor BUICU, *Ţepeneag, între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, 1998
Gh. BULGĂR, *Probleme ale limbii literare în concepţia scriitorilor noştri,* Bucureşti, E.D.P., 1968
Gh. BULGĂR, *Studii de stilistică şi limbă literară,* Bucureşti, E.D.P., 1971
Iacob BURCKHARDT, *Cultura Renaşterii în Italia,* 2 vol., Bucureşti, E.P.L., 1969
Jean BURGOS, *Pentru o poetică a imaginarului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1988
Roger CAILLOIS, *Eseuri despre imaginaţie,* Bucureşti, Ed. Univers, 1975
Roger CAILLOIS, *În inima fantasticului,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971
Albert CAMUS, *Eseuri,* Bucureşti, Ed. Univers, 1976
Albert CAMUS, *Mitul lui Sisif,* Bucureşti, Ed.Univers, 1969
P. CANCEL, *Originea poeziei populare: precizări, distincţiuni,* Bucureşti, Ed. Casa Şcoalelor, 1922

Karel CAPEK, *În captivitatea cuvintelor,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
D. CARACOSTEA, *Arta cuvântului la Eminescu,* Bucureşti, 1938
I. L. CARAGIALE, *Despre literatură,* Bucureşti, ESPLA, 1956
I. L. CARAGIALE, *Despre teatru,* Bucureşti, ESPLA, 1957
Maria CARPOV, *Captarea sensurilor,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
Maria CARPOV, *Introducere la semiologia literaturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978
P.-G. CASTEX, P. SURER, G. BECKER, *Histoire de la littérature française,* Paris, Hachette, 1986
Otilia CAZIMIR, *Scrieri despre teatru,* Iaşi, Ed. Junimea, 1978
Vera CĂLIN, *Metamorfozele măştilor comice,* Bucureşti, E.P.L., 1966
Vera CĂLIN, *Romantismul,* Bucureşti, Ed. Univers, 1975
G. CĂLINESCU, *Aproape de Elada,* Bucureşti, Colecţia „Capricorn", 1985
George CĂLINESCU, *Estetica basmului,* Bucureşti, E.P.L., 1963
George CĂLINESCU, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent,* Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941
G. CĂLINESCU, *Principii de estetică,* Bucureşti, E.P.L., 1968
George CĂLINESCU, *Universul poeziei,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1971
Matei CĂLINESCU, *Conceptul modern de poezie* (De la romantism la simbolism), Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Matei CĂLINESCU, *Cinci feţe ale modernităţii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1995
Matei CĂLINESCU, *Clasicismul european,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1971
Mircea CĂRTĂRESCU, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, 1999.
Cărţi româneşti de artă oratorică (Simeon Marcovici, Alexandru Aman, I. Benescu, Nicolae Vasile). Ediţie de Mircea Frînculescu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1990
Magda CÂRNECI, *Studii despre postmodernism*, 1996
Iustin CEUCA, *Teatralogia românească interbelică,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1990
Pierre CHAUNU, *Civilizaţia Europei Clasice,* 3 vol., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1989
Valeriu CIOBANU, *Poporanismul: geneză, evoluţie, ideologie,* Bucureşti, Tipografia „Bucovina", 1946
Livius CIOCÎRLIE, *Realism şi devenire poetică,* Timişoara, Ed. Facla, 1974
Alexandru CIOBĂNESCU, *Barocul sau descoperirea dramei,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980
Şerban CIOCULESCU, Vladimir STREINU, Tudor VIANU, *Istoria literaturii române moderne,* Bucureşti, Ed. Casa Şcoalelor, 1944
Timotei CIPARIU, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune,* Blasiu, 1860
Eugen CIZEK, *Evoluţia romanului antic,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
Jacques CLARET, *Ideea şi forma,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică

Clasicism, baroc, romantism. Culegere de studii, Cluj, Ed. Dacia, (Autori: G. Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu)
Clasicismul. Antologie, studiu introductiv şi note de Matei Călinescu, 2 vol., Bucureşti, Ed. Tineretului, 1969 (Colecţia *Lyceum*)
Climat poetic simbolist Antologie de Mircea Scarlat, Bucureşti, Ed. Minerva, 1987
Gustave COHEN, *La grande clarté de Moyen Age,* Paris, NRF, 1967
Jean COHEN, *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966
Mihai COMAN, *Izvoare mitice,* Bucureşti, Ed. Cartea românească, 1980
Mihai COMAN, *Mitos și Epos,* Bucureşti, Ed. Cartea românească, 1985
Petru COMARNESCU, *Kalokagathon,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1985
Petru COMARNESCU, *Scrieri despre teatru,* Iași, Ed. Junimea, 1977
Commedia dell´arte, ediţie de Olga Mărculescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1989
Cornelia COMOROVSKI, *Literatura Umanismului și Renașterii,* ilustrată cu texte, vol. I-III., Bucureşti, Ed. Albatros, 1972
Antoine COMPAGNON, *Cele cinci paradoxuri ale modernității,* Cluj, Ed. Echinox, 1998
C. CONACHI, *Meșteșugul stihurilor românești,* Manuscrisul Academiei nr. 137, file 3-22
Conceptul de realitate în artă, Coordonator Dumitru Matei, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972
P. CONRAD, *The Everyman History of English Literature,* London, Melboure, 1987
N. CONSTANTINESCU, *Romanul românesc interbelic,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1977
Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri,* vol. 6 *(Problema romanului românesc),* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Paul CORNEA, *Originile romantismului românesc,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Anton COSMA, *Romanul românesc și problematica omului contemporan,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977
Ion COTEANU, *Gramatică, Stilistică, Compoziție,* Bucureşti, Ed. Ştiintifică, 1990
Ion COTEANU, *Stilistica funcțională a limbii române,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Academiei, 1973-1985
Ion COVRIG-NONEA, *Noțiuni de compoziție și stil,* Bucureşti, E.D.P., 1970
Crestomație de literatură universală pentru învățământul liceal, coord. Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi Constantin Bărboi, Bucureşti, E.D.P., 1983
Petru CREŢIA, *Epos și logos,* Bucureşti, Ed. Univers, 1981
Ioana CREŢULESCU, *Mutațiile realismului.* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974
Benedetto CROCE, *Breviar de estetică. Estetica in nuce,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1971

Benedetto CROCE, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii,* București, 1972
O. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română și expresionismul,* București, Ed. Minerva, 1978
Silvia CUCU, *Teatrul european în secolul al XIX-lea. Realismul,* București, Ed. Meridiane, 1979
Marcus CUNLIFFE, *Literatura Statelor Unite,* București, E.L.U., 1969
E. R. CURTIUS, *Balzac,* 2 vol., București, Ed. Minerva, 1974
A. DAIN, *Traité de métrique grecque,* Paris, Klincksieck, 1965
Pierre DAIX, *Șapte secole de roman,* București, E.L.U., 1966
Horia DELEANU, *Teatru – antiteatru –, teatru,* București, Ed. Cartea Românească, 1972
Bernand DENVIR, *Impressionism,* London, „Thames and Hudson", 1975
Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX, vol. 1-2, București, Ed. Minerva, 1973 (B.P.T.)
Dicționar analitic de opere literare românești, vol. 1-3, EDP, Ed. Casa Cărții de Știință, 1999-2002 (Coord. Ion Pop)
Dicționar cronologic – Literatura română, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1979
Dicționar de estetică generală, București, Ed. Politică, 1972
Dicționar de literatură română, Scriitori, reviste, curente, [de] Paul Cornea, Florin Manolescu, Pompiliu Marcea... Coordonator: Dim Păcurariu, București, Ed. Univers, 1979
Dicționar de termeni literari, (Colectivul de autori: Mircea Anghelescu, Mioara Apolzan, Nicolae Balotă... Coordonator: Al. Săndulescu), București, Ed. Academiei, 1976
Dicționar de termeni literari, [de] Mircea Anghelescu (coord.), Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, București, f.a.
Dicționar de terminologie literară, [de] Mircea Anghelescu, Emil Boldan, Margareta Iordan... Coordonator: Emil Boldan, București, Ed. Științifică, 1970
Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900. (Autorii: Stăncuța Crețu, Rodica Șuiu, Gabriel Drăgoi...), București, Ed. Academiei, 1979
Dicționaire de la philosophie, Rerérences Larousse, par Didier Julia, Paris, 1990
Al. DIMA, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale,* București, Ed. Cartea Românească, 1973
Mihai DINU, *Ritm și rimă în poezia românească,* București, Ed. Cartea Românească, 1986
Ștefan Augustin DOINAȘ, *Lectura poeziei. Urmată de Tragic și demonic,* București, Ed. Cartea Românească, 1980
Ștefan Augustin DOINAȘ, *Poezie și modă poetică,* București, Ed. Eminescu, 1972
Margareta DOLINESCU, *Parnasianismul,* București, Ed. Univers, 1979
J.-M. DOMENACH, *Le retour du tragique,* Paris, 1967

Eugen DORCESCU, *Metafora poetică*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1975
Mihai DRAGOLEA, *În exerciţiul ficţiunii. Eseu despre Şcoala de la Târgovişte*, Cluj, Ed. Dacia, 1992
Gh. N. DRAGOMIRESCU, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975
M. DRAGOMIRESCU, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Bucureşti, Ed. Institutului de literatură, 1934
Mihai DRAGOMIRESCU, *La sciene de la litérature*, vol. 3: metodologie literară, Paris, 1929
Mihail DRAGOMIRESCU, *Principii de literatură*, Bucureşti, Socec, s.a., vol. 1: *Capodopera*
Mihail DRAGOMIRESCU; Gheorghe ADAMESCU, *Poetica*, ed. a III-a, Bucureşti, 1904
Serge DUBROVSKI, *De ce noua critică?*, Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Alain DUCHESNE, Thierry LEGNAY, *Petite fabrique de littérature*, Edition Magnard, 1987
Mikel DUFRENNE, *Poeticul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1971
Zoe Dumitrescu-BUŞULENGA, *Renaşterea umanismului şi destinul artelor*, Bucureşti, Ed. Univers, 1975
Jules-François DUPUIS, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paris, L'Instant, 1988
Gilbert DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Umberto ECO, *Lector in fabula*, Bucureşti, Ed. Univers, 1991
Umberto ECO, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Bucureşti, E.L.U., 1969
Umberto ECO, *Tratat de semiotică generală*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
Mircea ELIADE, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978
Mircea ELIADE, *Fragmentarium*, Deva, Ed. Destin, 1990
Mircea ELIADE, *Contribuţii la filosofia Renaşterii*, Bucureşti, Colecţia „Capricorn“, 1984
Th. S. ELIOT, *Eseuri*, Bucureşti, Ed. Univers, 1974
B. ELVIN, *Teatrul şi interogaţia tragică*, Bucureşti, E.L.U., 1969
W. Theodor ELWERT, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965
Mihai EMINESCU, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1972
William EMPSON, *Şapte tipuri de ambiguitate*, Bucureşti, Ed. Univers, 1981
Enciclopedia civilizaţiei greceşti, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970
Enciclopedia civilizaţiei romane (coordonator Dumitru Tudor), Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
Enciclopedia română, Ed. Minerva, Cluj, 1929
Anthony EVERITT, *Abstract Expressionism*, London, „Thames and Hudson“, 1975
Ivan EVSEEV, *Cuvânt – simbol – mit*, Timişoara, Ed. Facla, 1983

Experimentul literar românesc postbelic, /de/ Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gh. Crăciun, Ed. Paralela 45, 1998
Nina FACON, *Dicţionar enciclopedic al literaturii italiene*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
Emile FAGUET, *Drama antică. Drama modernă,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică română, 1971
Pierre della FAILLE, *Poésie et connaissance,* Bruxelles, 1985
Serge FAUCHEREAU, *Introducere în poezia americană modernă,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1974
Élie FAURE, *Istoria artei. Arta medievală,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988
Élie FAURE, *Istoria artei. Arta modernă,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988
Élie FAURE, *Istoria artei. Spiritul formelor,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1990
Bonifaciu FLORESCU, *Ritmuri şi rime,* Bucureşti, 1892
Vasile FLORESCU, *Retorica şi neoretorica. Geneză, evoluţie, perspective.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1973
Wl. FOLKIERSKI, *Între clasicism şi romantism*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988
Elie FAURE, *Istoria artei. Arta Renaşterii,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988
Pierre FONTANIER, *Figurile limbajului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977
E. M. FORSTER, *Aspecte ale romanului,* Bucureşti, E.L.U., 1968
Pierre FRANCASTEL, *Figura şi locul,* Bucureşti, Ed. Univers, 1971
Jean-Claude FREDOUILLE, *Enciclopedia civilizaţiei şi artei romane,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974
Sigmund FREUD, *Scrieri despre artă şi literatură,* Bucureşti, Ed. Univers, 1980
Hugo FRIEDRICH, *Structura liricii moderne,* Bucureşti, E.L.U., 1969
Northrop FRYE, *Anatomia criticii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1972
I. FUNERIU, *Versificaţia românească,* Timişoara, Ed. Facla, 1980
L. GÁLDI, *Esquisse d´une histoire de la versification roumain,* Budapest, 1964
L. GÁLDI, *Introducere în istoria versului românesc,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1976
L. GÁLDI, *Introducere în stilistica literară a limbii române,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1976
Roger GARAUDY, *Despre un realism neţărmurit,* Bucureşti, E.L.U., 1968
Eugenio GARIN, *Umanismul italian,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
John GASSNER, *Formă şi idee în teatrul modern,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972
Théophile GAUTIER, *Istoria romantismului,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1990
Gérard GENETTE, *Figuri,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978
Genul liric, Studiu introductiv şi antologic de Margareta Iordan, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1968 (Lyceum)

Gh. GHIȚĂ; C. FIERĂSCU, *Dictionar de terminologie poetică,* București, Ed. Ion Creangă, 1974 (2 vol.)
Mircea GHIȚULESCU, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984
Victor GHIULEANU, *Ritmul muzical,* vol. I-II, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1968-69
Matila C. GHYKA, *Estetică și teoria artei,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981 (trad. Traian Drăgoi)
René GIRARD, *Minciună romantică adevăr romanesc,* Bucureşti, Ed. Univers, 1972
Felicia GIURGIU, *Motive și structuri poetice,* Timişoara, Ed. Facla, 1980
Lucien GOLDMAN, *Sociologia literaturii,* Bucureşti, Ed. Politică, 1972
Iordache GOLESCU, *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești,* 1840
Mihai GRAMATOPOL, *Moira, mythos, drama,* Bucureşti, E.L.U., 1969
Maurice GRAMMONT, *Petit traité de versification française,* Paris, 1987
Dan GRIGORESCU, *Direcții în poezia secolului XX,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975
Dan GRIGORESCU, *Expresionismul,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969
Dan GRIGORESCU, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii,* București, Ed. Eminescu, 1980
Dan GRIGORESCU, *Pop Art,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1975
Dan GRIGORESCU, Sorin ALEXANDRESCU, *Romanul realist în secolul al XIX-lea,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română, 1972
Norbert GROEBEN, *Psihologia literaturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978
Pierre GUIRAUD, *Problèmes et méthodes de la statistique linquistique,* Paris, 1960
Dimitrie GUSTI, *Ritorică pentru tinerimea studioasă,* Ediţie îngrijită de Mircea Frânculescu, Bucureşti, Ed. Ştiintifică şi Enciclopedică, 1984
N. HARTMANN, *Estetica,* Bucureşti, Ed. Univers, 1974
Ihab HASSAN, *The Postmodern Turn:* Essays in Postmodern Theory and Culture, Ohio State UP, 1987
Paul HAZARD, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea,* Bucureşti, Ed. Univers, 1981
G. W. F. HEGEL, *Despre artă și poezie,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
Martin HEIDEGGER, *Originea operei de artă,* Studiu introductiv Constantin Noica, Bucureşti, Ed. Univers, 1982
Klaus HEITMANN, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Ion HELIADE RĂDULESCU, *Critica literară,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
Ion HELIADE RĂDULESCU, *Versificația. Curs întreg de poesie generală,* Bucureşti, 1868
Maurice HÉLIN, *La littérature au Moyen Age,* Paris, PUF, 1972

Gustav Rene HOCKE, *Lumea ca labirint,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973
Gustav René HOCKE, *Manierismul în literatură,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Hugh HONOUR, *Romantismul,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983
Josef HRABAK, *Introducere în teoria versificaţiei,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Iovan HRISTIC, *Formele literaturii moderne,* Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Ricarda HUCK, *Romantismul german,* Bucureşti, Ed. Univers, 1974
Johann HUIZINGA, *Amurgul Evului Mediu,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Georges HUGUET, *L'aventure Dada* (1916-1922) augmenté d'un choix de textes. Introduction de Tristan Tzara, Paris, Seghers, 1971
Garabet IBRĂILEANU, *Eminescu. Note asupra versului,* Bucureşti, E.P.L., 1968
Garabet IBRĂILEANU, *Spiritul critic în cultura română,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1974
Garabet IBRĂILEANU, *Spre roman,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Adriana ILIESCU, *Poezia simbolistă românească,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1985
Adriana ILIESCU, *Literatorul,* Bucureşti, E.P.L., 1968
Adriana ILIESCU, *Proza realistă în secolul al XIX-lea,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1978
Adriana ILIESCU, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1975
Ion ILIESCU, *Geneza ideilor estetice în cultura românească, Sec. XVI-XIX,* Timişoara, Ed. Facla, 1972
Roman INGARDEN, *Studii de estetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978
Eugen IONESCU, *Note şi contra note,* Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992
G. I. IONESCU-GION, *Manual de poetică română,* Bucureşti, 1888
Iorgu IORDAN, *Stilistica limbii române,* Bucureşti, Ed. Ştiintifică, 1975
Silvian IOSIFESCU, *Constructie şi lectură,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Silvian IOSIFESCU, *Teoria literaturii,* Bucureşti, E.D.P., 1965
Istoria literaturii române, vol. I-III, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1968-1973
Ion ISTRATE, *Barocul literar românesc,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1982
Ion ISTRATE, *Baroc şi manierism*, Ed. Paralela 45, 2000.
Mariana ISTRATE, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj-Napoca, 2000.
George IVAŞCU, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti* 1812-1866, Bucureşti, E.D.P., 1967
Vl. JANKÉLÉVICH, *Ironia,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1994 (în rom. de Florica Drăgan şi V. Fanache)
Hans Robert JAUSS, *Experientă estetică şi hermeneutică literară,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Raymond JEAN, *Practica literaturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
Wolfgang KAYSER, *Opera literară. O introducere în ştiinta literaturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1979

Werner KRAUSS, *Probleme fundamentale ale științei literaturii,* București, Ed. Univers, 1974.
Murray KRIEGER, *Teoria criticii,* București, Ed. Univers, 1982.
A. LAGARDE; L. MICHARD, *XVIIe siècle.* Les grands auteurs français du programme, vol. III, Paris, Bordas, 1958.
A. LAGARDE; L. MICHARD, *XIXe siècle.* Les grands auteurs français du programme, vol. V, Paris, Bordas, 1976.
Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française,* Paris, 1908.
André Le BRETON, *Le Roman Français au XIX siècle avant Balzac,* Paris, s.a.
Le dictionnaire de notre temps, Paris, Hachette, 1990.
Le Dictionnaire du français, Paris, Hachette, 1989.
Ion Bogdan LEFTER, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale,* Ed. Paralela 45, 2000.
Ion Bogdan LEFTER, *Recapitularea modernității*, Ed. Paralela 45, 2000.
Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (par Paul Robert), Paris, 1990
Le Pouvoir de la Poésie, sous la direction de Michel Cosem, Belgia, 1978 (Groupe française d'Education nouvelle)
Gabriel LIICEANU, *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii,* București, Ed. Univers, 1975
Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870-1900), Timișoara, 1978
Lucy R. LIPPARD, *Pop Art,* London, „Thames and Hudson", 1967
I. M. LOTMAN, *Lecții de poetică structurală,* București, Ed. Univers, 1970
E. LOVINESCU, *Istoria literaturii române contemporane,* 2 vol., București, Ed. Minerva, 1973
Georg LUKACS, *Romanul istoric,* vol. 1-2, București, Ed. Minerva, 1978
Georg LUKACS, *Teoria romanului,* București, Ed. Univers, 1977
Ion LUNGU, *Școala Ardeleană,* mișcare ideologică națională iluministă, București, Ed. Minerva, 1978
Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne:* Rapport sur le savoir, Paris, Minuit, 1979
Alastair MACKINTOSH, *Symbolism and Art Nouveau,* London „Thames and Hudson", 1975
Titu MAIORESCU, *Critice,* 2 vol., București, E.P.L., 1967
André MALRAUX, *Omul precar și literatura,* București, Ed. Univers, 1980
Florin MANOLESCU, *Literatura S.F.,* București, Ed. Univers, 1980
Nicolae MANOLESCU, *Arca lui Noe,* Eseu despre romanul românesc, 3 vol., București, Ed. Minerva, 1980-1981
Nicolae MANOLESCU, *Despre poezie,* București, Ed. Cartea Românească, 1987
Nicolae MANOLESCU, *Istoria critică a literaturii române,* vol. I, București, Ed. Minerva, 1990

Nicolae MANOLESCU, *Teme,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971
Emil MANU, *Arta poetică la români,* Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1979
Solomon MARCUS, *Poetica matematică,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1970
Adrian MARINO, *Critica ideilor literare,* Cluj, Ed. Dacia, 1974
Adrian MARINO, *Dicţionar de idei literare,* vol. I, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
Adrian MARINO, *Hermeneutica ideii de literatură,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1987
Adrian MARINO, *Introducere în critica literară,* Bucureşti, Ed. Tineretului, 1968
Adrian MARINO, *Modern, modernism, modernitate,* Bucureşti, E.L.U., 1969
H. MARKIEWICZ, *Conceptele ştiinţei literaturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1988
H. I. MARROU, *Trubadurii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Predrag MATVEJEVIC, *Poetica evenimentului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1960
Irina MAVRODIN, *Poietică şi poetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
Irina MAVRODIN, *Romanul poetic. Eseu despre romanul francez modern,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Dan Horia MAZILU, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1976
Dan Horia MAZILU, *Proza oratorică în literatura română veche,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1986 (2 vol.)
Ileana MĂLĂNCIOIU, *Vina tragică.* Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978
Clio MĂNESCU, *Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Ioana MĂRGINEANU, *Teatrul şi artele poetice,* Bucureşti, Ed. Univers, 1986
G. R. MELODON, *Regule scurte de versificaţie română,* Iaşi, 1958
Mic dictionar enciclopedic, Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1972
Mic dictionar filozofic, Ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Politică, 1978
Mario de MICHELI, *Avangarda artistică a secolului XX,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968
Paul MICLĂU, *Signes poetiques,* Bucureşti, E.D.P., 1983
Dumitru MICU, *Limbaje lirice contemporane,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1988
D. MICU, *Gândirea şi gândirismul,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1975
Dumitru MICU, *Modernismul românesc,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
Mario de MICHELI, *Avangarda artistică a secolului XX,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968
N. MIHĂESCU, *Limba noastră,* Bucureşti, E.D.P., 1963
N. MIHĂESCU, *Norme gramaticale şi valori stilistice,* Bucureşti, E.D.P., 1973

Ştefania MIHĂILESCU, *Poporanismul şi mişcarea socialistă din România,* Bucureşti, Ed. Politică, 1988
Ioan MIHUŢ, *Simbolism, modernism, avangardism.* Îndrumări metodice, Bucureşti, E.D.P., 1976
J. Philippe MINGUET, *Estetica rococoului,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973
Modele de analize literare şi stilistice, Ediţie Al. Hoantă, Bucureşti, Ed. Albatros, 1989
Ioan MOLNAR-PIUARIU, *Retorică adecă învăţătura şi întocmirea frumoasei cuvântări...,* Pesta, 1798
Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, P.U.F., 1961
Cristian MORARU, *Poetica reflectării,* Bucureşti, Ed. Univers, 1990
Titus MORARU, *Fiziologia literară,* Cluj, Ed. Dacia, 1972
Marcel MOREAU, *Les arts viscéraux,* Paris, 1975
Jan MUKAROVSKI, *Studii de estetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1974
Romul MUNTEANU, *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea,* 3 vol., Bucureşti, Ed. Univers, 1981-1985
Romul MUNTEANU, *Farsa tragică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1989 (ed. a II-a)
Romul MUNTEANU, *Metamorfozele criticii europene moderne,* Bucureşti, Ed. Univers, 1988
Romul MUNTEANU, *Noul roman francez,* Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Ştefan MUNTEANU, *Stil şi expresivitate poetică,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972
Carmen MUŞAT, *Perspective asupra romanului românesc postmodern,* Ed. Paralela 45, 1998
M. NÉDONCELLE, *Introduction à l'esthétique,* Presses Universitaires de France, 1963
Virgil NEMOIANU, *Structuralismul,* Bucureşti, E.L.U., 1967
Mariana NET, *O poetică a atmosferei,* Bucureşti, Ed.Univers, 1989
Alexandru NICULESCU, *Între filologie şi poetică,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980
Constantin NOICA, *Creaţie şi frumos în rostirea românească,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
Constantin NOICA, *Rostirea filozofică românească,* Bucureşti, Ed. Ştiintifică, 1970
Nuvela şi povestirea românească în deceniul opt, Antologie, introducere şi aparat critic de Cornel Regman, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983
Nouveau dictionaire de citations françaises (par Jeanne Matignon, Denis, Hoeler, Ande Matignon et Pierre Oster), Paris, Hachette-Tchou, 1972
Ileana OANCEA, *Istoria stilisticii româneşti,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988
Tudor OLTEANU, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea,* Bucureşti, Ed. Univers, 1974

Z. ORNEA, *Junimea și junimismul,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978
Z. ORNEA, *Poporanismul,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Z. ORNEA, *Sămănătorismul,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1971
Alina PAMFIL, *Eseul, o formă a neliniștii*, Cluj, Ed. Dacia, 2000
Erwin Panofsky, *Ideea,* Bucureşti, Ed. Univers, 1975
Vito PANDOLFI, *Istoria teatrului universal,* vol. 1-4, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971
Ovidiu PAPADIMA, *Ipostaze ale iluminismului românesc,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1975
Marian PAPAHAGI, *Intelectualitate și poezie,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985
Tache PAPAHAGI, *Mic dicționar folcloric,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
Tache PAPAHAGI, *Poezia lirică populară,* Bucureşti, E.L.P., 1967
Edgar PAPU, *Despre stiluri,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1986
Edgar PAPU, *Evoluția și formele genului liric,* ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Albatros, 1972
Egdar PAPU, *Fețele lui Ianus,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Luigi PAREYSON, *Estetica. Teoria formativității,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977
Amelia PAVEL, *Expresionismul și premisele sale,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978
Walter PATER, *Renașterea,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
W. H. PATER, G. H. CHESTERTON, Th. S. ELIOT, *Eseuri literare,* Bucureşti, E.L.U., 1966
Dim PĂCURARU, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1979
Dim. PĂCURARU, *Scriitori și direcții literare. (Iluminism, clasicism, romantism, realism),* 2 vol., Bucureşti, Ed. Albatros, 1981-1984
Pentru o teorie a textului, Antologie „Tel Quel“ 1960-1971, Bucureşti, Ed. Univers, 1980
Petit Larousse en couleurs, Paris, 1990
Irina PETRAȘ, *Teoria literaturii. Dicționar-antologie,* Bucureşti, EDP, 1996
Irina PETRAȘ, *Panorama criticii literare românești. 1950-2000*, Cluj, Ed. Casa Cărții de Știință, 2001
Camil PETRESCU, *Modalitatea estetică a teatrului,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică română, 1971
Camil PETRESCU, *Documente literare,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
Ioana Em. PETRESCU, *Ion Barbu și poetica postmodernismului,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1993
Liviu PETRESCU, *Poetica postmodernismului,* Pitești, Ed. Paralela 45, 1996
Liviu PETRESCU, *Romanul condiției umane,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
Al. PHILIPPIDE, *Scriitorul și arta lui,* Bucureşti, E.P.L., 1968
Gaëtan PICON, *Funcția lecturii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1981
Gaëtan PICON, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui,* Bucureşti, Ed. Univers, 1973

Gaëtan PICON, *Panorama de la nouvelle littérature française,* Paris, NRF, 1970
Dinu PILLAT, *Mozaic istorico-literar,* Secolul XX, Bucureşti, Ed. Eminescu, 197
D. M. PIPPIDI, *Formarea ideilor literare în antichitate,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică română, 1972
Alexandru PIRU, *Poezia românească contemporană,* 1950-1975, vol. 1, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975
Heinrich F. PLETT, *Ştiinta textului şi analiza de text,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Petru POANTĂ, *Cercul Literar de la Sibiu*, Cluj, Ed. Clusium, 1997
Edgar ALLAN POE, *Principiul poetic,* Bucureşti, Ed. Univers, 1971
Poetică. Estetică. Sociologie. Studii de teoria literaturii şi artei, antologie de V. Piskurov, Bucureşti, Ed. Univers, 1979
Poetică şi stilistică. Orientări moderne. Prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1972
Poeti şi critici despre poezie. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Adriana Mitescu
Poezii cu formă fixă, Bucureşti, Ed. Albatros, 1973, (Lyceum)
Georges POMPIDOU, *Antologie de la poésie française,* Paris, Hachette, 1986
Ion POP, *Avangarda în literatura română,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1990
Ion POP, *Jocul poeziei,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985
Marian POPA, *Comicologia,* Bucureşti, Ed. Univers, 1975
Marian POPA, *Homo fictus,* Bucureşti, E.P.L., 1968
Mircea POPA, *Tectonica genurilor literare,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980
Marian POPESCU, *Teatrul ca literatură,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
D. POPOVICI, *Studii literare,* vol. I., Cluj, Ed. Dacia, 1972
Dimitrie POPOVICI, *La littérature roumaine à l´époque des Lumières*, Sibiu, 1945
P. A. PORTUONDO, *Conceptul de poezie,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982
Postmodernismul. Deschideri filosofice. Coord. Aurel Codoban, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1995
Georges POULET, *Conştiinţa critică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1979
Georges POULET, *Metamorfozele cercului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1987
Presa literară românească, Articole-program de ziare şi reviste, Ediţie în 2 volume de I. Hangiu, Bucureşti, E.P.L., 1968
Probleme de stilistică, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1964
V. I. PROPP, *Morfologia basmului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
V. I. PROPP, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic.* Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Al. PROTOPESCU, *Romanul psihologic românesc*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2000

Marcel PROUST, *Contra lui Sainte-Beuve*, Bucureşti, Ed. Univers, 1976
QUINTILIAN, *Arta oratorică*, 3 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1974
Marcel RAYMOND, *De la Baudelaire la suprarealism*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970
Realismul, vol. 1-3, Studiu introductiv, antologie şi note de Marian Popa, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1969. (Colectia Lyceum)
Liviu REBREANU, *Amalgam*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976
Retorică generală (autori: J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire şi H. Trinon = Grupul μ), Bucureşti, Ed. Univers, 1974
Retorică românească. Antologie, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mircea Frînculescu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980
John REWALD, *Istoria impresionismului*, 2 vol., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974
Jean-Pierre RICHARD, *Poezie și profunzime*, Bucureşti, Ed. Univers, 1974
Jean-Pierre RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Editions du Seuil, 1981
Paul RICOEUR, *Metafora vie*, Bucureşti, Ed. Univers, 1984
Marthe ROBERT, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Gianni RODARI, *Gramatica fanteziei*, Bucureşti, E.D.P., 1980
Romanul românesc contemporan, 1944-1974, Studiu introductiv, note, alegerea textelor de Ion Vlad, București, Ed. Eminescu, 1974
D. D. ROȘCA, *Existența tragică*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură și artă, 1934
Nicolae ROȘIANU, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Denis de ROUGEMONT, *Iubirea și Occidentul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1987
Jean ROUSSET, *Le lecteur intime, De Balzac au journal*, Paris, 1986
Jean ROUSSET, *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1976
Mirela ROZNOVEANU, *Civilizaţia romanului*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1983, (vol. I, *Rădăcini*)
Liviu RUSU, *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, E.P.L., 1969
Ion Marin SADOVEANU, *Drama și teatrul religios în evul mediu*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică română, 1972
Ion Marin SADOVEANU, *Istoria universală a dramei și teatrului*, vol. 1-2, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
Jacques SADOUL, *Histoire de la science-fiction moderne* (1911-1975), Tome 1-2, Paris, Edition „J'ai lu", 1975
Jean-Paul SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, 1946
Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1966
Aurel SASU, *Retorica literară românească*, București, Ed. Minerva, 1976
V.-L. SAULNIER, *La littérature française du siècle romantique*, Paris, PUF, 1973

Alexandru SĂNDULESCU, *Literatura epistolară,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Mircea SCARLAT, *Istoria poeziei româneşti,* vol. 1-4, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982-1990
W. A. SCHLEGEL, Fr. SCHLEGEL, *Despre literatură,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Mihail SEBASTIAN, *Eseuri, cronici, memorial,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Secolul 20, nr. 200, 1987 (număr dedicat romanului)
Secolul 20, nr. 1-3/1988 (325-327), număr dedicat limbajului
Cesare SEGRE, *Istorie – cultură – critică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1986
Pius SERVIEN, *Estetica,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975
Alexandru SEVER, *Iraclide: Eseuri despre teatru şi dramaturgie,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1988
John SHERMAN, *Manierismul,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983
Robert SILHOL, *Le texte du désir, La critique après Lacan,* Editions Cistre, 1984
Valentin SILVESTRU, *Umorul în literatură şi artă,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988
Simbolismul european, 3 vol., Bucureşti, Ed. Albatros, 1983. (Colectia Lyceum)
Georges SIMENON, *L'age du roman,* Editions complexe, 1968
Eugen SIMION, *Întoarcerea autorului,* Eseuri despre relatia creator-operă, 2 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1993
Eugen SIMION, *Scriitori români de azi,* 4 vol., Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974-1989
Dumitru SOLOMON, *Dialog interior,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
Roxana SORESCU, *Liricul şi tragicul,* Bucureşti, Ed.Cartea Românească, 1963
Eugeniu SPERANTIA, *Iniţiere în poetică,* ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Albatros, 1972
Th. D. SPERANTIA, *Versificaţiunea română şi origina ei,* Bucureşti 1906
Monica SPIRIDON, *Melancolia descendenţei,* Bucureşti, Cartea Românească, 1989
Radu STANCA, *Acvariu,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1971
Jean STAROBINSKI, *Table d´Orientation,* Editions l'Age d'Homme, 1989
Jean STAROBINSKI, *Textul şi interpretul,* Bucureşti, Ed. Univers, 1985
Nichita STĂNESCU, *Fiziologia poeziei*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1990
Victor Ieronim STOICHITĂ, *Pontormo şi manierismul,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978 („Curente şi sinteze" 19)
Vladimir STREINU, *Versificaţia modernă*, Bucureşti, E.P.L., 1966
Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870), Ediţie de Paul Cornea, Bucureşti, Ed. Academiei, 1976

Studii de limbă şi stil, Timişoara, Ed. Facla, 1973
Studii de poetică şi stilistică, Bucucureşti , E.P.L., 1966
Lazăr ŞĂINEANU, *Basmele române,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1978
Ion Valer ŞERBAN, *Critica sociologică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
V. B. ŞKLOVSKI, *Despre proză,* vol. 1-2, Bucureşti, Ed. Univers, 1975-76
Mihai ŞORA, *Sarea pămîntului.* Cantată pe două voci despre rostul poetic, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978
Al. ŞTEFĂNESCU, Maria BĂRCĂNESCU, *Tratat de versificaţie* în revista „STEAUA", nr. 1, 2, 3, 4 din 1983
Cornelia ŞTEFĂNESCU, *Momente ale romanului,* Momente, continuitate, neprevăzut, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
Elena TACCIU, *Romantismul românesc.* Un studiu al arhetipurilor, 3 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1982-87
V. L. TAPIÉ, *Barocul,* Bucureşti, Ed. Ştiintifică, f.a.
Valentin TAŞCU, *Ritm vertical*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2001
Albert THIBAUDET, *Fiziologia criticii,* Bucureşti, E.L.U., 1966
Tzvetan TODOROV, *Introducere în literatura fantastică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Tzvetan TODOROV, *Teorii ale simbolului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
G. I. TOHĂNEANU, *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică şi versificaţie,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976
Boris TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii. Poetica,* Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, Paris, Le livre de poche, 1990
Pedro Henriquez UREÑA, *Curentele literare în America Hispanică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1980
Mihaela URSA, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Piteşti Ed. Paralela 45, 1999
George USCĂTESCU, *Ontologia culturii,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987
Paul VALÉRY, *Introduction à la poétique,* Paris, Gallimard, 1938
Paul VALÉRY, *Poezii; Dialoguri; Poetică şi estetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1989
Philippe Van TIEGHEM, *Marile doctrine literare în Franţa,* Bucureşti, Ed. Univers, 1972
Emanoil VASILIU, *Fonologia limbii române,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965
Mihai VASILIU, *Istoria teatrului românesc,* Bucureşti, Ed. Albatros, 1972, (Lyceum, 134)
Iancu VĂCĂRESCU, *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulilor şi orânduielilor gramaticii româneşti...,* 1787
Tudor VIANU, *Estetica,* Bucureşti, E.P.L., 1968
Tudor VIANU, *Gândirea estetică,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1986, (B.P.T.)
Tudor VIANU, *Scrieri despre teatru,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977
Tudor VIANU, *Studii de literatură universală şi comparată,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1963

Giambattista VICO, *Ştiinţa nouă*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972
Carmen VLAD, *Semiotica criticii literare*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
Ion VLAD, *Aventura formelor*. Geneza şi metamorfoza „genurilor“, Bucureşti, E.D.P., 1966, Col. „Akademos“
Ion VLAD, *Descoperirea operei,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1970
Ion VLAD, *Lectura romanului,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1983
Ion VLAD, *Povestirea. Destinul unei structuri epice,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
Maria VODĂ CĂPUŞAN, *Pragmatica teatrului,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
Maria VODĂ CĂPUŞAN, *Teatru şi mit,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976
J. VOLKELT, *Estetica tragicului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978
Gheorghe VRABIE, *Din estetica poeziei populare româneşti,* Bucureşti, Ed. Albatros, 1990
Ioan VULTUR, *Naraţiune şi imaginar,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1987
Richard WAGNER, *Opera şi drama,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1983
O. WALZEL, *Conţinut şi formă în opera poetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1976
René WELLEK, *Conceptele criticii,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970
René WELLEK, *Istoria criticii literare moderne,* 3 vol., Bucureşti, Ed. Univers, 1976
René WELLEK, Austin WARREN, *Teoria literaturii,* Studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, E.L.U., 1967
Virginia WOOLF, *Eseuri,* Bucureşti, Ed. Univers, 1972
José ORTEGA Y GASSET, *Meditaţii despre Don Quijote,* Bucureşti, Ed. Univers, 1973
Mircea ZACIU, *Glose,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1970
Mihai ZAMFIR, *Poemul românesc în proză,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1981
Mihai ZAMFIR, *Proza poetică românească în secolul XIX,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1971
Ion ZAMFIRESCU, *Istoria universală a teatrului,* vol. 1-3, Bucureşti, E.L.U., 1958–1968
Ion ZAMFIRESCU, *Panorama dramaturgiei universale,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică română, 1973
Ion ZAMFIRESCU, *Teatrul european în secolul luminilor,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981
Ion ZAMFIRESCU, *Teatrul românesc şi european,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984
Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară,* 2 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1971
Michel ZERAFFA, *Roman et société,* Paris, P.U.F., 1971
Pierre V. ZIMA, *Pour une sociologie du texte littéraire,* Paris, 1978
Paul ZUMTHOR, *Încercare de poetică medievală,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983

*
*   *

Ion ACSAN, Dan CONSTANTINESCU, *Antologie de poezie clasică japoneză,* Bucureşti, Ed. Ştiintifică şi Enciclopedică, 1981

Alexandria. Esopia. Cărţi populare, text revăzut de Mihail Sadoveanu, Bucureşti, E.P.L., 1966

Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi, 2 vol., editie Ion Caraion şi Ov. S. Crohmălniceanu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974

Antologia poeziei latine, antologie şi tabel cronologic de Dumitru Crăciun, Bucureşti, Ed. Albatros, 1973, (Lyceum)

Antologie de proză scurtă românească, De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan. Ediţie de Nicolae Ciobanu, 4 vol., Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, (BPT)

Antologie lirică greacă, alcătuită de Simina Noica, Bucureşti, Ed. Univers, 1970

Balade engleze, traducere și cuvânt înainte de Leon Levițchi, Bucureşti, Ed. Univers, 1970

Ion BINDEA, I. CĂMĂRĂŞAN, *Antologie bilingvă* de *poezie franceză,* Bucureşti, E.D.P., 1970

Cartea poemelor, Shijing, Antologie de Mira şi Constantin Lupeanu, Bucureşti, Ed. Albatros, 1985

Cele şapte mu'allaqate. Poezie arabă preislamică, Bucureşti, Ed. Univers, 1978

Flori alese din poezia populară, 2 vol., Bucureşti, E.P.L., 1967

Legende populare româneşti, Ediţie îngrijită de Octav Păun şi Silviu Angelescu, Bucureşti, Ed. Albatros, 1983

(PETRARCA), *Canţonierul lui Messer Francesco Petrarca,* traducere de Eta Boeriu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974

Poeme epice ale Evului mediu, Bucureşti, Ed. Şt. şi Enciclopedică, 1978.

Poeţi latini, 2 vol., antologie de Petre Stati, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, (BPT)

Poezia trubadurilor provensali italieni, portughezi, a truverilor şi a minnesängerilor în versiune originală şi în traducerea lui Teodor Boşca, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980

Romancero. Vechi balade spaniole, antologie, traducere şi prefată de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976

Sonetul spaniol în Secolul de Aur, Antologie de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982

SHAKESPEARE, *Sonete,* trad. Teodor Boşca, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974

The Best Short Stories of the Modern Age, Selected and introduced by Douglas Angus, New York, 1968

Zburătorul, Balade culte româneşti, Antologie de Iordan Datcu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, (BPT)